



الدكتور محمد حسن عبد الله

# الرَّسْمُ بِالْوَانِ ضَبَابِيَّةٌ

دراسة في شعر

أحمد العدواني

الناشر  
مكتبة وهيب  
15 شارع الجمهورية، عين شمس  
القاهرة - تليفون ٣٩١٧٧٧

---

الطبعة الاولى

١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م

---

حقوق الطبع محفوظة

---

## شعر العبدواني

### كلمة

بعض الأسماء يحتاج إدراك مدناها ، وقياس أثرها في الحياة العامة ، إلى زمن قد يطول ، وإلى متغيرات لابد أن تحدث لينم الاكتشاف على ضوء واقع جديد ، كانت هذه الأسماء قائلها غارسة بنوره ، وساقية بواذره .

أحمد مشاري العدواني واحد من أسماء المستقبل .

بدأ معلماً ، مثل كثير من شعراء جيله : صلاح عيد الصيور ، والسياب ، وانتهى صاحب استراتيجية ثقافية ، ورؤية حضارية ، يناضل في سبيلها بالقصيدة ، وبالتخطيط والعمل الذي ظل يؤديه بلا هوادة ، حتى رحيله .

اتخذ الشعر رفيقاً ، وصديقاً ، لساناً ، وبياناً ، فعاش له ، ولم يتعيش به ، لا نجد في ديوانه بيتاً واحداً يتقدم على قوله ، أو ترى فيه أنت ما يورى بمروءته أو ينتقص قدره ، حتى وإن اختلفت حول فنيته .

إذا ذكر الشعر في خليج العرب فهو من شعراء الصف الأول : بالوقوف أولاً ، ثم بالقرن والاقتدار ثانياً ، وإذا رسمت خريطة الشعر العربي الحديث فإن ديوان أحمد العدواني له فيه مقام معلوم .

تأخر ظهور ديوانه ، رغم أن مقالاته النثر كانت بيده ، ومؤسسات كبرى تفرح بتلقفه ، وهذا التأخير مؤشر على تفرجه ، وعفته ، وعزوفه ، لكنه أدى إلى تخلف المتابعة النقدية لتجاربه ، فلم تواكب أطوار فنه دراسات تستضيء ونقسه ، إلى أن وضع ديوانه - بجملة - بين ألدنيا ، ورحل ، محرراً وثيقته من الرجاء والجفاء .

وهذه الدراسة تضع في حساباتها كل ما كتب العدواني ، وما كتبت عن العدواني ، بأقلام أصدقائه في الكتاب التذكارى ، وبأقلام النقاد والدارسين في مختلف الدوريات ، وبذلك تكون أول كتاب يخصص شعر العدواني وحده بالدراسة . وإذا تصدر هذه الدراسة في زمن الجحود والإنكار ، يرى صاحبها أن هذا الجحود

ثمادى حتى بلغ ساحة النقد الأدبي ، فعشنا - لأول مرة - نشعر بادعاءات عريضة ،  
وكشوف رائقة ، ومزاعم لم يقم عليها دليل ، حتى قال بعضهم : إذا لم تصطنع  
منهجك كذا ، فكأنك لم تكتب شيئا !! وهذه كثرة تاريخية ، تواكب سائر كيوات أمتنا  
في ميادين شتى ، نسأل الله تعالى أن يقبل عثراتها ، فما من عصر سبق ادعى هذا  
الادعاء ، وإنما اتسعت العقول والصدور دائما لشتى مناهج الفكر وقدرات التسجيل  
والتأويل ، ولكل غاية يؤدبها . .

إن هذه الدراسة عن شعر العدوانى تقدم نفسها ، وتتمسك بمنهجها ، دون أن  
تجد نفسها مطالبة برفع راية ، أو تزويق شعار ، ودون ادعاء وصانة . . وإن صاحبها  
ليعتقد أنه أدنى واجبا عليها مطلوبا ، بذل فيه غاية جهده ، وغيرته ، أملا أن يكون  
على صواب ، أو قارب الصواب . .

والله المستعان...

القاهرة - المعادى

يوليو ١٩٩٥

## الفصل الأول :

### بدايات

- ١ - بداية البدايات \*
- ٢ - بداية الكتابة \*
- ٣ - بداية النقد \*
- ٤ - بداية النهاية \*
- ٥ - تعقيب \*



## بدايات

### ١ - بداية البدايات :

أحمد مُشاري عبد الرزاق العُذوّاني ( الشاعر أحمد العُذوّاني ) ، تذكر « شهادة الأهلية » التي حصل عليها من الجامع الأزهر الشريف ، أنه مولود في الكويت ، ثم تسكت عن سنة الميلاد ، وفي صدر ديوانه الذي نشر إبان حياته ( عام ١٩٨٠ ) أنه ولد عام ١٩٢٣ ، وبهذا أخذ الكتاب التذكاري الذي جمع كلمات وبحوثاً عنه ، بعد رحيله ، وأخذ خالد سعود الزيد في ترجمته المختصرة في صدر مختاراته من أشعاره ( الجزء الثاني من : أدباء الكويت في قرنين ) ، وبخالف في هذا أحمد السعيدان ( الجزء الثاني من الموسوعة الكويتية المختصرة ) إذ يتقدم بهذا التاريخ عاماً ، فيجعله ١٩٢٢م. ولعله التاريخ الصحيح ، ( على عدم أهمية هذا الفارق الزمني المحدود ) وترجح أن السعيدان استعمل من مقالة - هي الأولى - عن الشاعر ، أساساً حديث إذاعي ، كتبه أحمد الشرباصي ، ضمّتها كتابه : « أيام الكويت » ( صدر عام ١٩٥٣ ) ، وفي الهامش أن الحديث أذيع من إذاعة الكويت مساء الأربعاء ١٣ مايو ١٩٥٣ ( وقد عرض الشرباصي لجانب من حياة أحمد العُذوّاني قبل أن يعرض لشعره ، ولطريف أن هذه المعلومات المبكرة جداً عن حياة الشاعر ، الذي كان - ذلك الوقت - مدرساً بالمدرسة القبلية ( الابتدائية ) للبنين ، وكان نتاجه الشعري المنشور ينحصر في عشرين قصيدة ، مُعدّلاً<sup>(١)</sup> ، هي للآن أوفى معلومات مُمكنة ، مما يعني أن الشاعر العُذوّاني بعد أن بزغ نجمه ، واحتل مكانة فنية مرموقة ، ووظيفة رسمية مؤثرة ، لم يرحب أبداً بالتطرق إلى حياته الخاصة ، بل دفع بها - عامداً - إلى الغموض ، فلم يعرف الهممون بشعره غير نخطوطها العامة .

(١) راجع : كشف الصحافة الكويتية في ربع قرن .



وقد نجد دافعاً راعياً بالاهتمام بهذه الصفحة الميكروية جداً التي سجلها الشرياصي؛ لأنها لم تتكرر ، ولأنها تساعد على تفسير بعض التوجهات الفكرية والنفسية فيما بعد ، التي ستبرز في عدد من قصائده . بعد أن يذكر أنه ولد عام ١٩٢٢ في حيّ القبلة ، يشير إلى أنه أصيب في صغره بأمراض متعددة ، « أهمها مرض عينيه الذي استمر مدة طويلة ، وبدأ تعليمه أولاً في ( كتاب ) بالمدينة ، يديره حينذاك الشيخ عبد العزيز حمادة ، فقرأ في المكتب القرآن الكريم سرّاً وتلاوة ، ثم انتقل إلى المدرسة التحضيرية التي تُهيئ للمدرسة الاحمدية ، ثم دخل المدرسة الاحمدية ، وكانت على الطراز القديم قبل تنظيم دائرة المعارف - ثم ترك الشاعر المدرسة الاحمدية إلى ( الكتاب ) مرة أخرى ، وكان شيخ ( الكتاب ) هذه المرة هو الشيخ أحمد خميس ، ثم حدث أثناء ذلك أن استقدمت الكويت بعثة مدرسين من فلسطين ، فعاد الشاعر إلى الصف الخامس في المدرسة الاحمدية ، وهو الذي يعادل الآن السنة الثالثة الابتدائية ، وأتم الشاعر الدراسة الابتدائية ، وانتقل إلى السنة الأولى الثانوية بالمدرسة المباركية سنة ١٩٣٨م » .

هذه تفصيلات تبدو غير مهمة ، ولكنها تدلّ على البداية التعليمية المضطربة ، واقتحام التدرج المنظم في تلقى الثقافة ، ترتباً على عدم استقرار النظام التعليمي في الكويت ، في تلك المرحلة ، وربما كان لهذا أثره الواضح في نهج الشاعر إلى القراءة ، ورفضه « للثرثرة الثقافية » واقتضائه الحديث حول الثقافة ، فيما بعد ، واقتناعه العميق بأهمية الثقافة في صنع المستقبل العربي ، هذا الاقتناع الذي وجّه نشاطه إلى أن تكون للكويت رسالة ثقافية تنموية ، تتجاوز حاجتها الخاصة ، إلى أقطار الوطن العربي ، فتصبح رسالة قومية تستجيب للمطلب الشامل للأمة .

ونغض مع ما يقص الشرياصي من طفولة العدواني ، أو ذكرياته الميكروية ، التي لم يرددها بعد ذلك ، فيقول : « يتذكر الشاعر من أساتذته في المباركية الشيخ عبد المحسن أبو بطين ، يتذكره جيداً فله معه قصة : طلب الشيخ من طلابه أن يعيدوا كلمات لاحتيال المولد النبوي ، وطلب من العدواني أن يحفظ قصيدة البوصيري ( يا انت سعاد ) ليُشدها في الاحتفال ، ولم يحفظ العدواني قصيدة البوصيري ، بل أعد للاحتفال قصيدة من نظمه ، وعرضها على الشيخ المدرس أمام زملائه ، فقرأها الشيخ متعجباً ، والطلاب ينتظرون مصيرة من فم أستاذه ، فلما انتهى من مطالعتها طاولها

عدة طيّات ، ووضعها في جيب العُدّوانى ، وقال له في لهجة الأمر المتحكم المهذّب :  
في الخفلة تُشَدُّ ( بانت سعاد ) وأما قصيدتك هذه فتشدها على أبيك وأهلك إذا  
رجعت إليهما !!

وكان ذلك فتوّياً من ماء صُبُّ على الشاعر الناشئ المتحمّس ، فخجل  
واستحي ، وظلّ يذكر ذلك الموقف ولا ينساه !!

يَدّعي أن أحمد العُدّوانى هو مصدر هذه المعلومات عن بداياته ، حتى اختلاف  
سنة ميلاده لا بد أن يكون يفعله ، فقبل تنظيم « دائرة المعارف » ( وزارة المعارف ، ثم  
وزارة التربية فيما بعد ) لم يكن للموظف « ملفّ » مستوفى البيانات ، ولعله حين  
طُلب منه استكمال هذا الملفّ ، ولم تكن له وثيقة ميلاد ، أُحيلَ إلى طبيب حكومى  
معتمد ليقدّر العمر ويحدد سنة الميلاد ، ولا شكّ في أن التأخر بتاريخ الولادة عاماً  
ليس من الأمور الصعبة أو المستعدة في غياب توثيق دقيق ، وهذا التأخير لصالح  
« الموظف » لأنه يضيف إلى عمره الوظيفى عاماً .

ونلاحظ على « حادثة » القصيدة أنها جرت في تلك السنة الدراسية الوحيدة  
التي قضاها في المرحلة الثانوية بالمدرسة المباركية ، عام ١٩٣٨ ، إذ قطع دراسته هذه  
وأصبح مبعوثاً إلى الأهر ، طالباً بالقسم العام ، ثم انتسب إلى كلية اللغة العربية ،  
ومكث بها ثلاث سنوات - كما يقرر الشرباصى - حصل في نهايتها على « شهادة  
الأهلية » ( ولجند صورتها في آخر صفحات الكتاب التذكارى ، الصادر عن رابطة  
الادباء في الكويت عام ١٩٩٣ ) وكان حصوله عليها عام ١٩٥٠ ، وقد عاد إلى وطنه  
ليعمل مدرساً ، ويشارك في الحياة العامة - لقد كانت صلته الخفيفة بمجلة « البعثة »،  
وتطلّعه المبكر للتأليف المسرحى ، ومشاركته في إصدار مجلات ذات موقف فكرى  
وسياسى ، مثل مجلة « البعث » التي أصدرها بالمشاركة مع حمد الرّجيب ،  
واستمرت لثلاثة أعداد فقط ، ومجلة « الرائد » الفكرية الأدبية التربوية ، التي  
صدرت تحت مظلة « نادى المعلمين »، كان هذا كله مؤشراً إلى « موقف » و« اتجاه »  
هو الذى تتضح بعضُ قسائمه فيما كتب الشرباصى في نفس الفترة ، وهذه  
« الصراحة » في عرض البدايات لن تستمر طويلاً .

شئ ما حدث عام ١٩٥٢م - تحديداً - عقب نشر قصيدته في استقبال إمارة  
الشيخ عبد الله السالم للكويت ، وقد نشرت هذه القصيدة تحت عنوان « نحية العهد

الجديد» في عدد «البيعة» لشهر فبراير ١٩٥٢ وهو الشهر الذي أتم فيه الشيخ عامين على توليه الإمارة - عقبها لا نجد للعدواني شعرا منشورا - ولا نثرا من باب أولى - ولقد عَشَرَ سنوات ، وهي مساحة زمنية لا يستهان بها في حياة شاعر ، أو غير شاعر، إنها تقع بين سن الثلاثين ، والأربعين ، وهي الفترة التي تجمع بين حيوية الشاب وتعمُّس الشاعر ، لقد تجذَّعت إلى العدواني عن هذه السنوات المسكوت فيها، والمسكوت عنها ، فلم أجد لديه رغبة في جلاء أسرار تلك السنوات التي لا يسهل إهمالها ، كما لا يمكن تفسير صمتها بإرجاعه إلى « حالة نفسية » أو « فنية » تعترى الشعراء أحيانا ، فالجَدَّ الذي توقفت عنده لا يعين على تقبُّل هذا التعليل النفسى ، أو الفنى ، إذ أن الشاعر شارك بقصيدة / أغنية ، شدَّتْ بها أم كلثوم في أول عيد لاستقلال الكويت ( وهي قصيدة يا دارنا - يا دار ، نشرت في صحيفة الوطن : ١٩٦٢/٦/١٩ ) كما أن إرجاع هذا « الصمت » إلى انعدام وسائل النشر لا يجد سندا من الواقع ، فقد أصدر العدواني نفسه مجلة « البعث » ( ١٩٥١ ) وكان ضمن هيئة تحرير « الرائد » ( ١٩٥٢ ) ، وكانت مجلة « البيعة » لا تزال تصدر شهريا في القاهرة حتى عام ١٩٥٤ ، وكذلك ظهرت مجلات مثل « الفجر » و « الشعب » و « أضواء الكويت » أواسط الخمسينيات ، وصدرت مجلة « العربى » في ديسمبر ١٩٥٨ .

وكان العدواني متقفا له مكانة ، وموظفا بوزارة « الإرشاد والأبناء » ( الإعلام فيما بعد ) التي تشرف على « العربى » وتنفق عليها ، مع هذا لم نجد للعدواني شعرا منشورا ، ولم يدلنا على شعر مخطوط يرجع إلى تلك الفترة بلداتها ، فإذا لم يظهر مستقلا مثل هذا الشعر ، فليس أماننا غير « تأمل » آخر قصائده التي أعقبها هذا الانقطاع ، لنستخرج منها مؤشرا يدل عليه ، أو يرجحه !!

لقد عرضنا لتلك القصيدة الأخيرة ، قبل استئناف القول ، وهي بعنوان « نجمة العهد الجديد » فيما كتبه عن شاعرية العدواني تحت عنوان « شاعر متصوِّف في مخارِب المجتمع » ( نشرت هذه الدراسة الطويلة بمجلة : دراسات الخليج والجزيرة العربية - إبريل ١٩٧٦ ، وأعيد نشرها ضمن كتاب : الشعر والشعراء في الكويت - عام ١٩٨٧ ) ومطلع القصيدة يحث الأمير الجديد ، ويبيّنه بالإمارة ، في صياغة «ترائية» وصية :

تَلَكُمُ منارُكُمُ وأنتمُ أهلُها      وعليكمُ عَقْدُ الأمور وحلُّها

وتتواصل النحية ، كما يتواصل « المعجم التراثي » في إشارته إلى « ماضي » هذا الأمير ، وهو ماضي نقي طاهر يدعم شعور الثقة في قيادته الآتية :

صَفَحَاتُكُمْ مِثْلُ الْمَصَاحِفِ بَيْنَنَا جَلَّتْ مَعَانِيهَا وَأَشْرَقَ قَضَلُهَا

غير أن هذه القصيدة لا تلبث أن تنطرق إلى معان خطيرة ، حادة ، ينطوى فيها « الإغراء » على « تحذير » قد يقارب درجة « التهديد » ، إذ تقول :

قَحْذَارٌ ثُمَّ حَذَارٌ أَنْ يَبْدَى بِهَا	غَيْرَ الثَّاءِ الْمُسْتَفِضِ سَجَلُهَا
وَالْتَوَا الْأُمُورَ بِحِكْمَةٍ وَرُويَةٍ	إِنْ التَّيْصُرُ بِالصَّعَابِ يَذَلُّهَا
عَرَّكَتْ لِحَارِبٍ أَمْسِكُمْ مَا كَانَ مِنْ	جَوْرِ الثَّقُوسِ مَنِ تَعَذَّرَ عَقْلُهَا
فَتَجَنَّبُوا سَبِيلَ الشَّقَاقِ فَإِنَّهَا	مِثْلُ الْمَشَانِقِ مَا تَعَطَّفَ حَيْلُهَا
وَارْغُوا بِلَادَكُمْ فَإِنْ دَبِوَتْهَا	عَمَّا يَشُقُّ عَلَى الْأَكَارِمِ مَطْلُهَا
مَنْ لَمْ يُرَاعِ بِلَادَهُ فِي حَلْبَةٍ	أَلْقَتْ بِهِ تَحْتَ السَّنَابِكِ خَيْلُهَا

ونُتبه هنا إلى أن العبارة المسكوة : « العهد الجديد » لم تكن - إلى ذلك الوقت - مألوفة شائعة ، وأحسبها أصبحت كذلك بعد يوليو ١٩٥٢ في مصر ، فالعدواني أول من اجتلبها عنواناً لقصيدة ، وقد تنقّل مثل هذه العبارة الآن ، ولكنها حين أطلقت لم تكن مقبولة ، ففضلاً عن أنها ليست مألوفة ، فإنها تعني ، فيما تعنيه ، التهوين من العهد السابق ( في مقابل العهد الجديد ) هذا التهوين الذي سيتحول إلى نقد له ، وحملة عليه ، كمفهوم مخالف للاماتى المعلقة على هذا العهد الجديد ، فربما غفل الشاعر الشاب المتوثّب للتغيير عن أن رجال العهد السابق لا يزالون في مواقعهم المؤثرة ، ولن يرحّبوا بهذا « الثَّوَر » حتى وإن كان لصالح أميرهم الجديد ، بل إن الأمير الجديد في ظل نظام عشائري متماسك العرى لن يسره هذا الغمز لسلفه أو أسلافه ، ولن يقبل بأى حال نعمة التهديد تحت شعار المشاركة في حمل أمانة الوطن !!

إن الشاعر لم يتردد في إسباغ أعظم الصفات على الأمير الجديد « عبد الله السالم » الذي أمر العدل ، وحمل الحقوق ، وأخذ بسياسة الشورى ، ومن ثم فقد « ساس البلاد سياسة عَمْرِيَّة » ، غير أنه في أثناء هذا المنهج حرص على معنيين

مهمين : أن الكويت ليست ملكاً لشخص أو لفريق دون فريق ، وأن الذين عاشوا في الماضي ، ودفعوا ضريبة الوطنية تضحية وحرماناً ، من حقهم أن يتلوا من خيرات الوطن نصيباً عادلاً وكراماً ، أما المعنى الثاني فيقرر حتى الجميع في صياغة مستقبل الوطن ، فلا يصح أن تكون وفقاً على المتزائلين والمقرئين دون هذه الجماهير التي ضيحت في الماضي ، وتحملت ، ولتقرأ هذه الأبيات ، ونرغب مرجع الضمير الذي يوجه المعنى ، ويحدد دلالة السياق :

تَلَكُمُ مَنَازِلُكُمْ وَأَنْتُمْ أَهْلُهَا	وَسُجُونَنَا .....
أُولَئِكَمُ الثَّغَةُ الْبِلَادُ ...	
إِنَّا عَلَى ثَغَةٍ بِأَنْ سُجُونَكُمْ	كَلَفُ بِلَالِي قَدْ عَنَاءُ وَصَلُّهَا
قَدْ شَقْنَا حَبَّ الْكُوَيْتِ ، فَكَلْنَا	قَامَتْ مَاتَرُهَا عَلَيْهِمْ كَلُّهَا
إِنَّ الْكُوَيْتَ لِأَهْلِهَا وَهُمْ لَهَا	مَنْ دُونَهَا إِلَّا لِيَزْكُوا حَقْلَهَا
عَاشُوا غَدَمَتَهَا وَمَا أَحْتَلَوْا الْأَذَى	إِلَّا الْجِرَادُ إِذَا تَطَايَرَ رَجْلُهَا
فَلَيْسَكُمُ الْمُتَحَدِّقُونَ قَمًا هُمْ	شَعْبِيَّةٌ .....
وَالشَّعْبُ حَرٌّ كَلَفَتْهُ حُكُومَةٌ	

ثم يأتي « الدرس التاريخي » مقتباً في شكل « حكمة » لعمل معنى النذير :

مَنْ لَمْ يُرَاعِ بِلَادَهُ فِي حَلْيَةٍ      الْقَتَّ بِهِ تَحْتَ السَّيَّارِكِ عَيْلَهَا

هذه إذا - فيما نرى - أسباب « الصمت » عن الشعر الذي ضرب رواقه عشرة أعوام كاملة ، فلم يعد إليه إلا وقد تغيرت الظروف تماماً ، فيها هنا دستور ، ومجلس أمة ، ووزارة مسؤولة ، ووكالات أبناء عالمية تتحدث عن كل شيء ، وصحف مختلفة المبادئ متفاوتة الولاء للموروث . ويمكن أن نقول - من جهة ثانية - إن الشاعر نفسه استوعب الصدمة ، ووعى الدرس ، فأدرك خطورة التعبير المباشر ، وعدم جدوى « التهويل » برفع شعارات لا يحتملها الواقع الموضوعي ، ولا يخدمها التسرع . على أننا سنخطئ في رصد التطور الفني لموهبة الصياغة عند العدواني إذا استخلصنا منها دلالة عامة ، يرجع بنزعه إلى الرمز ، وإشارته النسي للغموض ، وميله إلى التشكيل القصصي إلى النتائج التي ترتبت على قصيدة « تحية العهد الجديد » ، وليس لأن هذه النتائج « عظيمة » وحسب ، وإنما لم نجد لدى الشاعر رغبة

في إضفاء أي درجة من الضوء على ما ترتب على هذه القصيدة ، بذاتها ، أو تحليل التوقف عند الشعر في أعقابها ، كما لم يشاركنا القلق تجاه هذا الصمت ، وإنما لأننا نجد طابع القصة وعنصر الحوار ماثلين واضحين منذ تجاربه الشعرية الأولى : قصيدة « الخلاص » ( مجلة البعثة - أكتوبر ١٩٤٧ ) تشكلت بنماذجها في حوار مع النفس ، وقصيدة « أمجاد الوري » ( مجلة البعثة - فبراير ١٩٤٨ ) دار فيها الحوار بين « قالت » و « قلت » . أما قصيدة « هند والزائر » ( البعثة - مارس ١٩٤٩ ) وقصيدة « رأس » ( البعثة - ديسمبر ١٩٥١ ) فإن ترتيبهما قصصياً ، الحوار أحد عناصر البناء فهما ، وهنا ينبغي أن نفرق بين التركيب القصصي للقصيدة ، والمعنى الذي يستخلص من سياقها ، وهو أحد الأقمعة التي يوارى الشاعر فيها جانباً من نفسه ، ويحاول أن يغلف بعض أفكاره بجو من الموضوعية أو الغيرية ، وبين الغموض الذي يعتمد على وسائل فنية معقدة ، منها استخدام لغة مجازية كثيفة واستعارات بعيدة ، ومنها تدخل الصور وتقاطع الدلالات ، ومنها الإشارات الأسطورية والتضمينات ، وما إلى ذلك مما يدخل في إطار « الأقمعة » كذلك ، لكن ، ليس من زاوية نحل الرأي أو الفكرة للآخر ، كما في القصيدة القصصية ، وإنما من زاوية تغليف الدلالة بضياب لا يخفى معالم الرؤية إنقاءً كاملاً ، أو يجعلها لغزاً يستعصى على الفهم ، وإنما يجعل بلوغها صعباً يحتاج إلى إعمال الفكر ، كما يتطلب قدراً من المعرفة ، كما أن هذه الرؤية المغلفة بالضياب من طبيعتها ألا تكون سافرةً ، محددة ، لا يختلف عليها ، فهي - إذا - من وجهة أخرى : رؤية احتمالية ، يتلفها كل قارئ ، ويتفاعل معها ، لا نقول بالوجه الذي يريده منها ، وإنما : بالمدى الذي يمكنه أن يصل إليه ، استناداً إلى ما توافر له من ثقافة وخبرة بأساليب التصوير الفني .

لقد ساقنا حديث البداية المبكرة ، أو بداية البدايات ، إلى هذا المنحنى الواضح ، المجهول أو المسكوت عنه ، على أهميته ، في شعر أحمد عبدوكفي ، وفي حياته كلها ، ولنا نادمين على هذا الانسياق أو الاستفراج الذي أغرى به التشاغي ، بل لعله نوع من التذير والقصد ، لأننا لم نرد في هذه الفقرة الأولى أن نقدم تعريفاً بحياة الشاعر ما بين الميلاد والرحيل ، ولا حصراً لوظائفه في جهاز الدولة ، ومشروعاته الثقافية المثمرة التي أوليها حقها في مكان آخر<sup>(١)</sup> وإنما ينحصر مرادنا في (١) انظر كتاب : الكويت والتنمية الثقافية العربية - الكتاب رقم ١٥٣ - سلسلة عالم المعرفة .

مقاربة عالم هذا الشاعر ، واكتشاف أدواته الفنية التي صنع بها هذا العالم الخاص .

وقبل أن ننهي هذه الصفحة - بداية البدايات - نستعيد حادثة قصيدة \* يانت سعاد \* التي سجلها أحمد الشرباصي ، وكيف أن \* شيخه \* في المدرسة الثانوية سخر من قصيدته ، وقال عنها : « هذه تشدها على أبيك وأمك إذا رجعت إليهما » !! وهي عبارة هائلة موجعة ، لم ينسها الشاعر بعد عشرين عاما ، ولعل أثرها في نفسه تجاوز شخص قائلها إلى الطائفة التي ينتمي إليها ، ولم يكن هذا بالأمر النادر في الكويت - بصفة خاصة - تلك الإمارة الصغيرة المتطلعة ، المستهدفة لتيارات متعارضة ، وطموحات متناقضة ، واجهتها البحرية تُغرى بالانفتاح على العالم ، وقاعدتها الصحراوية تجتذبها إلى البداوة كما تعرفها نجد الوهابية ، وكذلك يعمل الانقسام السكاني ما بين أصول عربية ، وأعراف فارسية عملته ، ثم تهب عاصفة الثروة النفطية فتصبح أداة فاعلة في يد هؤلاء وأولئك على السواء - فليس مصادفة أن يذهب صقر الشبيب إلى الإحساء ، يطلب العلم ، فيعود منها ناثرا رافضا ذلك العلم الذي قدموه إليه ، متهمًا في دينه ، لأنه يلهج بالعقل ويدعو إلى اتخاذ دليلا إلى الحياة ، لأن هذا العقل حية إلهية !!

وقد لاقى الشبيب من بعض أبناء وطنه من الممت أكثر مما لاقى في الإحساء ، حتى اضطر إلى أن يكون « رهين المحبين » نأيا بنفسه عن مواطن المهاترة . ولم يكن فهذا العسكر أطيب حالا ، ولا أقل معاناة من صقر الشبيب ، إن قلنا كثيرا من معاناته تلك يؤسس على سلوكه الشخصي وقصائده الصريحة التي عكست هذا السلوك في صور جريئة ، وهنا نجد أنفسنا أمام ما يطلق عليه المناطقة : « الدور والتسلسل » ؛ فهل كان السلوك المنمرد والصور المكشوفة - بمثابة احتجاج على التضييق الفكري والفني على هذا الشاعر الشاب ، أو كان هذا التضييق - الذي زاد فأخذ شكل الحصار ، هو السبب - وليس النتيجة - فيما انتهت إليه حياة الشاعر من تقسُّع ، وضعفه من ضعف أودى به في ريعانه ، وشعره الذي امتزج فيه الأسى على حال الوطن ، يطلب الخلاص في غيبوبة الخمر وحياة الغزل ؟

مهما يكن من أمر هذين الشاعرين ، فقد كان لطائفة « رجال الدين » دورهم المؤثر في محاصرة الشبيب والعسكر ، وإغراء العامة بهما ، واتخاذ بعض أشعارهما « وثائق إدانة » تتجاوز فن الشعر إلى السلوك ، وإلى المعتقد - وليس من شك في أن

هذا «الدرس» كان ماثلاً أمام شاعرنا المدونى (توفى فهد العسكر عام ١٩٥١ ، والشبيب عام ١٩٦٣ ) ، وقد كان الشبيب محسباً على تيار التنوير ، صديقاً لزعمائه: عبد العزيز الرشيد ، وعبد الله الخلف الدحيان ، ويوسف بن عيسى القناعى ، وأصحابهم ، وكان العسكر رائداً في تجديد الشعر في الكويت ، أنهى عصر منظومات الفقهاء ، واستمد سمات التجديد من المهجر والشبام ومصر - فهل كان «الوضع» الذى انتهى إليه بمثابة نذير لأحمد المدونى ، وبخاصة أنه يشارك الشبيب فى بعض دعواته ، ويشارك العسكر فى بعض استلزاماته وصفاته ١٩ وهل كان حقاً «التدوير» وراء «سور العزلة الاختيارية» الذى ضربه المدونى حول حياته الشخصية ، وكان يتناقض تماماً مع سلوكه فى حياته الوظيفية ، إذ كان مكتبه ، كما كان عقله ، مفتوحاً لكل من يسعى إلى لقاءه ١٩ وهل كانت صدمته فى «أول شيخ» وضع شعره فى يده وتعلق أملة بكلمة منه ، لم يقلها ، سبباً (من بين أسباب) فى قلقه من أصحاب المعائم ، هذا القلق الذى يعترف بقوة أثرهم فى الحياة العامة ، وخطر هذا الأثر ، كما يرى أن هذا لم يكن دائماً فى صالح التقدم ، وحساب الحياة ، بل لعلة عكس ذلك :

عمامة على ضفاف مائدة  
وثيقة ما بين سكان القصور  
وساكنتي القصور  
كانت ، وما زالت على مختلف العصور - - - خالدة  
نصير التوراة والإنجيل والقرآن  
حسب مراد الطبقات السائدة  
...  
كلمة قالت بها العصور  
لكنها وا مسكناً ١١  
ما آمنت بها إلا الملاحدة (١)

(١) أجنحة العاصفة - قصيدة : كلمة العصور .



هذا التحديد المباشر ( رغم محاولة تعميم الظاهرة بالإشارة إلى التوراة والإنجيل ) من نتائج مرحلة متأخرة ، فالقسيمة نشرت عام ١٩٧٦ ، غير أننا نجد إشارات أكثر تعميماً مبنية في أثناء الديوان محورها : **المعالم الجاهل** ، الذي يزعم في كل حفل أنه صاحب الصدارة -

وكَيْسَ يَرَى سِوَاهُ قَرِينٍ قَدِمْ وَلَيْلَاهُ ! لَوْ لَمْ تَكُنْ فَضْلُهُ !

ولهذا تضرب الاحتمالات في كل اتجاه ، لتكشف عن حقيقة رأس الشبح المخفى خلف ستار ، لتكشف في النهاية عن « رأس حمار » !!

إن قراءة سريعة في شعر أحمد العدواني ستكشف شغفه ، إلى درجة الإحاح والإغراء والانتحار الصريح المباشر إلى فكرة التقدم ، وإلى أن تُجرب ، وإلى ضرورة الحرية ، وإلى مبدأ نقد الذات ، واعتباره المقدمة الأساسية لتنقية هذه الذات من سلباتها وانحرافاتها الثائرة ، لتبدأ رحلة بناء المستقبل - وهذه الثوابت الفكرية التي تردت بأنغام ، ومستويات من التصوير ، وتشكيلات في قصائد مختلفة ، كانت هي بذاتها المحاور الثوابت الأساسية التي قامت عليها الرسالة الثقافية التي أشرف عليها أحمد العدواني ، أول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، حين أصدر سلاسله : عالم المعرفة ، عالم الفكر ، الثقافة الأجنبية ، من المسرح العالمي -

بذلك كانت البدايات ، والغايات ، على وفاق ، وكان « الشعر » ترجماناً عن « الحلم » ، ورائك نهج « العمل » ، ولهذا دلالة الأخلاقية ، كما أنه لا يصدر إلا عن شخصية مقتنعة ، وعقل منظم ، قد يغيب في تأملاته لينتفض جواهر شعره من أعماق عواطفه الثائرة ، لكنه حين ينظمها في سبيل العمل الثقافي يخضعها لفكر صارم ، يستهدي حلقة المستمر بحياة عربية جديدة -

كان طالب البعثة أحمد العدواني في الثامنة عشرة تقريباً حين رأى القاهرة لأول مرة ، وبدأ دراسته الأزهرية التي تعدّه لدخول كلية اللغة العربية - وهذه إحدى الصفحات المطوية في بدايات العدواني - كيف استقبل « صدمة » الحياة في المدينة الكبيرة ؟ وإلى أي نهج انحاز في دروبها المتراصة ؟ إننا نحاول استعادة صورة القاهرة الأرمينية وهي لوج بالصراعات الفكرية ، والاغتيالات السياسية ، والمظاهرات ضد الإنجليز ، ونداءات الحرية ، ويحظى فيها السلوك الشخصي بقدر من التحرر ، قد لا يحظى به اليوم -

إن أحمد المدونى لم يتطرق إلى تلك الفترة ، ولكن قصائده قالت أشياء ،  
تلك القصائد التى لم ينشرها فى حينها ، مثل قصيدة « تهلاك » وقصيدة « ذكريات  
فى حان » ، فإذا اعتبرنا مثل هاتين القصيدتين مؤشرا عن حرية السلوك الشبابى ،  
فهو تعتبر القصائد - البداية - ذات المنحى السياسى الفكرى ، التى بلغت قوامها فى  
« نعمة العهد الجديد » هل نعتبرها مؤشرا عن حالة « التعبئة السياسية » التى تم شحته  
بها فى ذات الفترة ؟

مهما يكن من أمر - - قامت العودة إلى الكويت بتعطيل مؤشر السلوك  
الشخصى ، وتم إخفاء ما سبق من قصائده ، وأنهت قصيدة العهد الجديد عمل المؤشر  
الثانى بمطلق التلقائية ، وتم تحويره ، وأعلّوه ، فى مراحل تالية -

\* \* \*

## ٢ - بداية الكتابة :

إننا نستعيد « المبالغة » التي تستهدف إسباغ أهمية على أشياء لا تستحقها ، فهذا يتنافى وروح النقد ، ويأباه المنهج العلمي ، فضلا عن أن العلواني الشاعر بما حقق من إبداع في ديوانه جدير بصفته . إن جهود العلواني « الكتابية » خارج دائرة الشعر قليلة جدا ، وهيئة القيمة أيضا ، لا تتأذى شخصيته الشعرية بأعمالها ، ولهذا معناه الإيجابي الذي يحسب لتلك الشخصية الشعرية المقترضة ، حين يعني أنه لم تغل حيرته ، أو وقفته المشرقية على رأس طريق الإبداع المنشعب . مع هذا تظل الحاجة ملحة لرصد البدايات في كل أوجهها ، واستخلاص عوامل التغليب التي دفعت بالأديب إلى إهمال فن ، واصطحاب فن آخر والاستمرار معه . ويمكننا هذا الرصد - كذلك - من اكتشاف أنواع التحوير التي استعملها المبدع من عناصر فن أهمله ، ليضعها في بنيته فن صاحبه واستمر معه .

الشعر كان البداية ، يذكر أحمد الشرباصي ( في : أيام الكويت ) أن والد الشاعر هو الذي « دفعه » (!!) إلى قول الشعر ، إذ كان يحفظ منه الكثير ، ويترنم به ، ويذكر أن التجارب الأولى في الشعر ترجع إلى سن الثانية عشرة - لا بد أن يكون أحمد العلواني مصدر هذا القول ، ولكنه لم يقدم نموذجاً لهذا الشعر المبكر جدا ، الذي لم يتخرج غيره من كبار الشعراء أن يشيروا إليه ، فلا تزال نذكر لأحمد شوقي « قطعه الجغرافية » التي تبدأ بقوله :

إفريقيا قسم من الوجود      منظره كهية العنقود

ونذكر لحافظ إبراهيم بيتيه الموجهين إلى خاله ، حين عزم على مغادرته في مدينة طنطا ، ودخول المدرسة العسكرية :

ثقلت عليك مؤونتي      إني أراها وأهيسه  
فأفرج فاني ذاهب      متوجه في داهية !!

إن أحمد العلواني لا يحتفظ بشيء من مثل هذا ، أو لا يريد لنا أن نحفظ به ، إنه يخرج علينا مع أول أعداد مجلة « البعثة » التي أصدرها طلاب الكويت في

القاهرة ، في ديسمبر ١٩٤٦ ، وهي قصيدة : « براءة » ، وهي في رومانيتها في تصوير الحب ، والاعتزاز بالنقاء ، تناسب شاباً حول العشرين ، لا تدل على شاعرية فذة ، أو متجاوزة ، بقدر ما تدل على نَمَط خاص في الشخصية ، وفي الصياغة ، فهذا الفن الذي ألقته بادية الكويت ، فجأة دون تهديد أو تدرج ، في عِصَم قاهرة الأربعينيات يقول عن نفسه تجاه عاطفة الحب ، إنه :

تَتَسَكَّ عَمَّاسَا يَشِينُ الْأَيْسَ يَوْحِي مَرَوَّةَ الْكَارِمْ  
يُحِبُّ الْجَمَالَ ، وَيَهْوَى الْكَمَالَ وَيَصْدُرُ عَنْ فِطْرَةِ سَالِمَةٍ

وكذلك فإن اختيار قافية الهاء الساكنة ، تسبقها هذه الهمزة اللازمة ، يعطى مؤشراً لشاعر يبحث عن الصعب لِزَوْجَتِهِ ، كما نجد بعض العبارات « الخاصة » ، مثل : رَكِي الرَّغَائِبَ ، تَسَكَّ عَمَّا يَشِينُ الْأَيْسَ ، تَرْضِيَّتُهَا ، غَدَت تَلْدَعْنِي وهي النادمة ( تبدى ندمها لي ، بعد أن كانت تطالب بعكس هذا ) - والقصيدة من المقارب التام ، والعروض محذوفة ، وكذلك الضرب محذوف ، فهي على : «فعولن فعولن فعولن فعو » ، ونسبة استخدام الشاعر لهذا البحر ضئيلة جداً ، كما سنرى في مكانه ، ونلاحظ أن الشاعر استخدم من صور هذا البحر المقارب أكثرها شيوعاً ، وأحبها إلى الشعراء ( كما يقرر إبراهيم أنيس في : موسيقى الشعر ) .

هل يمكن الاطمئنان إلى أن أول قصيدة نُشرت للعدواني هي القصيدة الأولى إندها ؟

إننا على أي حال لا نرى أهمية شديدة لإثبات هذا أو نفيه ، وبخاصة أن الشَّريَاضِي - الذي حمل إلينا غير قصيدة المولد النبوي ، تلك القصيدة المبكرة ، إذ كان الشاعر في السادسة عشرة من عمره ، وفي بداية المرحلة الثانوية من التعليم - لم يسجل بيتاً من تلك القصيدة ، ولم يعاود الشاعر الإشارة إلى الخبر أو القصيدة ، بل إن الشَّريَاضِي يَضْمَنُ مقالته « مفاجأة » أخرى إذ يذكر أن « من أوائل شعره قصيدة كانت في الهجاء ، وقد قُذِّت هذه القصيدة والحمد لله ، ولا يذكر منها الشاعر إلا أبياتاً في مطلعها ، هي :

لَقَدْ ذَهَبَ الصَّبَا إِلَّا أَقْلُهُ      ولم تُطْفَأْ لِنَارِ الشَّوْقِ غُلَّةُ  
وأحلامي كما كانتْ قَدِيمَا      غِيَالَاتٌ عَلَى نَفْسٍ مُطْلَعَةٍ  
ولم أرْ في طَعَامٍ أَوْ شَرَابٍ      وَلَا فَنَسٍ مَلَبَسٍ إِلَّا تَعَلُّعُ

وهذه الآيات مطلع قصيدة « عطرآت » ( مجلة البعثة - فبراير ١٩٥٠ ) وهي من أوائل شعره ، ولكنها ليست أول شعره ، فقد سبقتها إلى النشر اثنا عشرة قصيدة، ونلاحظ أن هذا المطلع ليس في الهجاء ، وإن أمكن أن يكون « مدخلا » إليه ، وقد أعقبه الشرباصي بذكر أبيات تدخل في الهجاء الاجتماعي وتصوير الطبايع الإنسانية المنحرفة ، غير محددة في شخص :

وَمِنْ مُتَكَبِّرٍ وَبِهِ انْتِفَاعٌ      ادُلُّ بِنَفْسِهِ فَاغْتَنَانُ أَصْلَهُ  
لَهُ نَسَبُ الرُّغَامِ إِذَا الْمَعَالَى      مِنَ الْأَنْسَابِ تَبَطَّتْ بِالْأَهْلَةِ  
يُقْبَلُ نَعْلٌ مِنْ يَحْتَوِي عَلَيْهِ      وَيَطْلُبُ أَنْ تَحُلَّ النَّاسُ نَعْلَهُ ١  
وَاحْفَرِ مِنْهُ قَوْمٌ آذَرُوهُ      وَأَعْلَوْا فِي مَجَالِسِهِمْ مَحَلَّهُ

ها هنا حدة تناسب البدايات ، وستره يتردد بين طلب المثل الأعلى في الناس، وبين تقابلهم على ما هم عليه ، وبين العطف على الضعف البشري والثناء للضعفاء . في قصيدة : « أريد أن أفهم » ( من نتاج عام ١٩٦٤ ) وفي العنوان من الحيرة ما فيه ، يتساءل :

أَيُّهَا أَحْكَمُ ١٩  
مَنْ إِصْطَفَى لِلنَّاسِ قَالًا  
... مِنْ صُنْعِهِ ...  
... يَفْقِسُهُمْ بِهِ ...  
مَنْ شَذَّ عَنْهُ أَوْ تَبَا  
... عَنْ طَبِيعِهِ ...  
قَامَ بِتَلْيِهِ ... ١١  
أَوْ مَنْ رَأَى النَّاسَ كَمَا صَوَّرَهُمْ  
... رَبُّ الْبَشَرِ ...  
سَيِّئًا مِنْ أَكْثَرِهِمْ ١١  
... أَوْ أَكْثَرُهُ ...  
فِي السَّيْرِ

خالفهم بسرهم أعلم !!

أريد أن أفهم !!

وفي قصيدة : « اعتراف » ( وهي من نتائج ١٩٦٩ ) يتحدث في مرآة نفسه فيرى  
ما يدور له رأسه ، ويرى فيها كل البشر :

يا أئمت يا أهلي

عودوا إلى أنفسكم

وحدثوا فيها ..

لعل من بين ظلالها .. ظلي

فأنتم يا أهلي ..

وا أسفًا .. مثلي !!

لم يكن هذا « تارالا » عن الخلم ، بقدر ما كان اقتصادا في الحكم ، وهنا هنا  
ملاحظة أخرى تتصل بالآيات الثلاثة ( المطلع ) التي سجلناها ، نقلا عن كتاب « أيام  
الكويت » إذ لا يحضرنا المصدر الأول ( مجلة البعثة ) ، أما في الديوان ، فجاءت  
على النسق التالي :

لقد ذهب الصبا إلا أقله ولم تطفأ لواري الشوق شعله

وغاياتي - كما كانت قديما - خيالات على نفسي مظلة

وما استأنست يوما في مكان وإن راقبت به للأنس حقلة

ولم أر في طعام أو شراب ولا في مجلس إلا تعبلة

بين الصيغتين اختلاف ، وإن يكن جزيا :

١ - لم تطفأ لئار الشوق غلة : غيرت إلى : لم تطفأ لواري الشوق شعله .

٢ - أحلامي : غيرت إلى : غاياتي ، مظلة : غيرت إلى : مظلة .

٣ - وأسقط الشرباصي البيت الثالث وهو في نص « البعثة » .

وليس هذا كل ما شهد النص من اختلاف بين الرواية عن الشاعر ، أو عن  
صيغة « البعثة » ، وما سجل الديوان ، ويقلب عندنا أن جاسم الديوان قد أودعنا  
بين يدي صاحبه ، فأجرى قلمه ببعض التعديلات ، كما أسقط بعض القصائد ، كما

سُئِرَ في مكانه - والذي نرجحه أن القصائد الأولى للعدواني ظلت حبيسة أرواقه الخاصة ، يلقي بعضها في تدوات بيت الكويت بالقاهرة ، أو يُسَمِّعُها أصدقاءه - ثُمَّ كانت مجلة البعثة ، فدفع إلى عددها الأول بقصيدة « برادة » واحتاج إلى ثلاثة أشهر لدفع إليها بالقصيدة التالية : ( أصبري يا نفسي : مارس ١٩٤٧ ) ثم صمت ستة أشهر أخرى لتظهر قصيدته الثالثة ، إننا يمكن أن نستخلص أمرًا يمين على تصوّر البداية ، وأمرًا آخر يكشف عن طبيعة هذا الشاعر ، فما يخصّ البداية أنه كانت لديه عدة قصائد ، لعلها احتاجت إلى شيء من التهذيب ، أو إعادة النظر ، ثم دفع بها إلى المجلة دون حرص على تعاقب تواريخ نظمها ، وأن العدواني كان شاعرًا مقلًا ، بداية وطوال رحلته مع الشعر ، وحتى النهاية ، ويتأكد هذا بالعدد المحدود من القصائد الذي أضافه عبر عشر سنوات ، هي المسافة بين ظهور ديوانه الوحيد ، وتاريخ رحيله .

إذا حق لنا أن نعتبر السنوات السبع الأولى ، وقد قارب الشاعر الثلاثين من العمر ، ختام مرحلة ، أو غاية البداية ، فإننا لا نُؤثِّرُ الرقم (٧) بأية أَفْضَالِيَّةٍ لسبب ما ، ولكن لأن القصيدة - المُشكلة « نحية العهد الجديد » تصلح ختامًا لتلك البداية ، بسبب ما أعقبها من صمت صعب علينا تفسيره ، ولأن الشاعر حين عاد إلى الشعر ، أو عاد إليه الشعر ، اختلفت أدواته الفنية ، واتسعت آفاق الرؤية ، وإن لم تختلف زاوية هذه الرؤية ، أو الثوابت الفكرية والروحية المحددة لها .

#### ● وقد شهدت هذه المرحلة - البداية :

١ - إحدى وعشرون قصيدة ، نُشرت جميعها بمجلة البعثة ، وتضمنها الديوان على ترتيب نشرها -

٢ - قصيدتان نُشرتا أيضًا بمجلة البعثة ، ولم يضمهما الديوان ، وهما : قصيدة « وَحْيُ الذُّكْرَى » - سبتمبر ١٩٤٧ ، وقصيدة : « نحية العهد الجديد » المُشار إليها آفا ، فبراير ١٩٥٢ .

٣ - أبيات ضاحكة ، هي معارضة هازلة لقصيدة « سلوى قلبي » نظمها بالاشتراك مع صديقه حمد المرجيب ، ونشرت في مجلة البعثة - نوفمبر ١٩٤٧ بتوقيع مركب هو : العَدُوّ جَبِي .

وأبيات أخرى ضاحكة عن « بدلة قديمة » - البعثة : ديسمبر ١٩٤٧ صنعها العدر جبي أيضًا -

٤ - تمثيلية شعبية للمسرح المدرسي - كما سجل على غلافها - عنوانها : «مهزلة في مهزلة» وضع فكرتها حمد الرقيب ، ونظمها شعرا أحمد العدواني ، وكتب مقدمتها عيد العزيز حسين ، مدير بيت الكويت ، بتاريخ ١٩٤٨/١١/٢٧ -

٥ - ثلاث صور قصصية ، هزلية ، على نسق المقامات ، بعنوان ثابت هو : «أبو شلأخ» وعنوان فرعي ثابت أيضا هو : «معقول» ، وقد نشرتها «البعثة» في أعداد : مايو ، ويونيو ، ويوليو ١٩٤٨ ، فهي تتزامن مع صنع المسرحية السابقة ، وتسير على نفس النهج الهزلي .

٦ - ويلتقى طابع المقامة ، واسلوب «ألف ليلة» في حكاية من أربع حلقات متتابعة ، بعنوان : «مذكرات خرافة» نقلا عن النسخة المخطوطة في مكتبة هيان بن بيان ، وقد نشرت مجلة البعثة في أعداد : سبتمبر ، وأكتوبر ، ونوفمبر ، وديسمبر ١٩٤٨ -

٧ - قصتان : «مع الموت» - «البعثة» يناير ١٩٤٩ - «إيليس قال لي» - البعثة : مارس ١٩٥٦ -

هذا إجمال لنتاج ما يمكن اعتباره «المرحلة البداية» لأحمد العدواني ، وقد أشار خالد سعود الزيد ، بأحد هوامشه لكتابه : «قصص يتيمة في المجالات الكويتية» إلى أن للعدواني أكثر من خمس عشرة قصة ( ص ٥٤ ) وإذا لا نجد مكانا للوصف بأكثر ، حيث لا يصعب التحديد ، منجد غنيتنا في القدر المؤكد لنا ، ونرى أنه يكفي لتصور اتجاه موهبة الإبداع عند الطالب الأزهري ، المتمرد في أنشطة بيت الكويت مساء ، على ما يتلقاه من الفقه والنحو والمنطق صباحا ، وكيف تراجعت ، بل تداخلت عنده الأدوات ، لتسفر بشكل حاسم ونهاي في إطار القصيدة .

الشعر كان البداية المبكرة ، والمستمرة ، والأكثر غزارة وتنوعا ، واستيعابا للفنون الأخرى ، أو الفنون الأخرى : المسرح والقصة - وجدير بنا أن نذكر ، ونذكر ، أن الهزل والتهكم ارتبطا عند العدواني بالمسرح ، والقصة ، أما شعره الغنائي ، قصائده ، فإن السخرية ( أو السخر ) كان المستوى الذي لا يتجاوزه ، إلا في حالات قليلة ، بل نادرة ، والسخر أرق شعورا وتعبيرا عن الهزل القائم على العبث ، والتهكم القائم على الإزراء والانتقاص ، إن السخر لا يصدر إلا عن عقل رحيب وشعور قوي استخف بالخيلة ، وهانت عليه الدنيا بما وسعت ( كما يقول العقاد )



في المقالات ) الذي يربط بين نزعة السخر والتشاؤم ، فالتشاؤمون من أطبع الناس على السخر وأقفلتهم إلى مواطن الضحك، لأن المتشاؤمين مستخفون بالذنبا : « لانهم لا يرون فيها نعيماً يؤبه له ، ولا وطراً يستحق أن يسعى إليه ، وإنما يعترتهم ذلك من دقة الإحساس وتفرز الحاطر وشدة تبريح الألم بنفوسهم إذا مسها طائف ولو من بعيد . وناهيك بما يعترتهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس : بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير ، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنًا بل شؤونًا خطيرة ، فلذلك - أي لدقة إحساسهم تنقص عليهم لذاتهم ، وتنتابهم الأحزان والأشجان ، وتغلب عليهم الكآبة والفتوط ، ولذلك - أي لدقة إحساسهم أيضا - يفتنون إلى دخائل النفس الخفية ، ويستمعون ديب الوسوس للتكررة ، فتتضح لهم المضحكات والمغامز ، ويتراى قبلهم وحدهم نفاق الطوايا وذنبية الضمائر » .

من الصعوبة بمكان أن نوقف العقاد إذا أراد أن يتكلم ، لكنه كان يتكلم عن ملكة السخر عند المعري ، مع هذا وأبته كأنما يتحدث عن شعر العذواني ، ويكشف أمام البصيرة إحدى الخصائص الفنية الدقيقة ، المتصلة في هذا الشعر ، وفيما نحن بصدد ، كان يضع « المرحح النهائي » الذي قضى للشعر على المسرح وعلى القصة معا ، فتوقف نشاطهما ، ولم يتوقف نشاط الشاعر فيهما ، فإن هذه المرحلة - البداية - عرفت القصيدة حوارا ، والقصيدة الدرامية ، والقصيدة القصة كذلك .

دون تعسف أو تسرع إلى التعميم في الحكم نستطيع أن نقول : إن أحمد العذواني - في مسرحيته « المدرسية » الوحيدة ، التي لم يضع فكرتها ، لم يحقق إنجازا أو إضافة تذكر له ، أو حتى تبشر باحتمال أن يكون شاعرا مسرحيا في المستقبل ، شتان بين وضعه أو نظمه لهذه المهزلة السطحية ، وبين بداية أحمد شوقي مسرحية « على بك الكبير » التي وضعها وهو لا يزال طالبا في باريس ، أو بداية صلاح عبد الصبور حين أبدع « مأساة الحلاج » ، كان أولهما دون عمر العذواني حين صنع مسرحيته ، وكان الآخر يتجاوزه بيضع سنوات :

ولد شوقي عام ١٨٦٨م وظهرت الطبعة الأولى من « على بك الكبير » عام ١٨٩٣ ، فكان في الخامسة والعشرين .  
وولد صلاح عبد الصبور عام ١٩٣١ وظهرت « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٦ ، فكان في الخامسة والثلاثين .

ولد أحمد العدواني عام ١٩٢٢ ونشرت مسرحيته عام ١٩٤٨ ، فكان في

السادسة والعشرين .

وليس القصد أن نهوّن من محاولة العدواني المسرحية الوحيدة ، وقد وصف محمد صبري ( السريوني ) مسرحية شوقي في طبعها الأولى بأنها ركيكة ، فيها بعض القطع الجيدة : ( الشوقيات المجهولة جـ ١ ) وفي كتاب « حياتي في الشعر » يذللنا صلاح عبد الصبور على أن « الحلاج » سبقتها محاولتان مسرحيتان لم تكتسلا ، فالمقارنة أو الربط بين بدايات ثلاثة من الشعراء الذين تطلّعوا إلى المسرح الشعري لا ترمي إلى قياس الجهد أو درجة التوفيق ، وإنما قفّانة الشاعر ومدى إدراكه لموقع موهبته ، وطبيعة تميزه ، فعلى الرغم من المقدمة المتحمسة التي كتبها عبد العزيز حسين واصفاً المسرحية بأنها « أسلوب من النقد الاجتماعي ، محقق النفع ، عميق التأثير ، وبالرغم من إشارات هنا وهناك تعلق على هذه المسرحية شارة رمزية سياسية تتصل بالقضية الفلسطينية ( مثلت المسرحية في بيت الكويت بالقاهرة ، وصدرت أثناء الحرب الأولى ( عام ١٩٤٨ ) التي شاركت فيها مصر لتحرير فلسطين ) على الرغم من هذا فإن العدواني - الذي عرف ميكراً أن موهبته ليست مسرحية ، وأن حماسة طالب البعثة ، غير مقدرة الشاعر ومسؤوليته عن فله - تأكد له أنه لم يصنع شيئاً ، ولهذا تجاهل هذه المسرحية ولم يشر إليها إلا مضطراً ،<sup>١</sup> وكان يفتق بجواب من يسأله عنها أو يذكرها بها . لقد ظلت « مهزلة في مهزلة » في موقع التمرين على النظم ، والخيال فيها له دور محدود ، بل هو أضعف الأدوار ، ولغة الشعر فيها غائبة ، رغم التنويع في الإيقاع .

● في المشهد الختامي لتلك المسرحية ، يقول « تَبَلَّ ! :

إن الحياة كلها مهزلة في مهزلة

وهذه العبارة التي قد تبدو « عابرة » ، وصادرة عن شخصية لا وزن لها ، يبدو أنها كانت ذات صلة قوية بالتكوين النفسي لأحمد العدواني ، ذلك التكوين الذي حدثنا عنه العقاد ، ورصد تجلياته ، وربطها بنزعة السخر المرتكز على تناقض الفكر والإحساس .

يذكر عبد الله الطائي<sup>٢</sup> ( في كتابه : الأدب المعاصر في الخليج العربي ) أن أحمد العدواني اشترك في مناظرة بعد عودته إلى الكويت عام ١٩٤٨ ، فأجاب على سؤال

لرئيس القنوة عن أحسن منظر صادفه في الكويت ، بأنه لم ير أبهى من : القنبرة والصحراء !! ويفسر « الطائي » معنى الإجابة : « ولعله يقصد أنه لم يجد شيئاً أحسن من ذلك إلا القنبرة » لأن الأموات استراحوا ، والصحراء لأن أصحابها البدو لا يعرفون العالم الحديث ، لم يظن « الطائي » إلى ما في الإجابة من سُخرٍ ، وَغَيْثٍ ، لم يقصد به الدعوة إلى العدمية ، قدر احتجاجه على التخلف ، وعدم اعتماده إلى الواقع ، إلا في ثوابته : الصحراء - الموت ، وسرى أن لهاتين الكلمتين وجودهما المسيطر في شعره .

هذا السخر ، وتلك النزعة العنيفة هما الدافع الذي جعله يكتب حكايات «ابوشكّاح» ، ( وهو تعبير شعبي كويتي يطلق على من يبالغ في ادعائه ويبلغ المحال ، وهو القشّار ) - ثم حكايات « مذكورات غُرَاقَة » ، وكل هذه الحكايات تلحق بالمحاولة المسرحية ، مجرد تمرين للقلم ، وربما سدّ فراغ في المجلة ، ومن الطريف حقاً ، والمقارنة التي تستحق الانتباه ، أن المسرحية « الشعرية » خالية من الشعر ، مضمونة وصياغة ولغة ، لهذا وصفناها بأنها تمرين على النظم ، ونوع من التهكم الفجّ ، أما هذه القصص أو الحكايات الثرية ، فقد قام فيها الخيال الشاطح بالمهمة الأولى في تشكيل الحكاية وتوجيه سياقها ، وزخرفتها بالمستحيلات الطريفة ، وهي إحدى وظائف الخيال الشعري واللغة الشعرية .

أما العمل النثري ( القصصي ) الوحيد الذي يتصل بوجدان أحمد العدواني الخاص ، ونزعة النفسية ، وفنه الشعري أيضاً ، فهو ما كتبه تحت عنوان : « مع الموت » ، وهي رغم طابعها السردى تدخل في شكل القصة التجريبية الحديثة ، التي تعتمد على التداعي الحر ، وتعتمد موزون الذاكرة .

تبدأ القصة من نهايتها : يخبره شخص ما أن صديقه الفلسطيني « أديب » بلغه خبر من وطنه بما حاق بأسرته من قتل وحرق ، بفعل الصهيونية . فسقط ميتاً . ستعرف أن « أديب » يعيش مع كاتب القصة في القاهرة ، وأنه متزوج ، وكان له ولدٌ طِفْلٌ توفّي ، وفتاة صغيرة « ذرية » شديدة التعلق بالكاتب ، والتطلع لهداياه الصغيرة التي تعود إهدامها إليها في زيارته . إنه الآن يستحضر هذه الصور المؤلمة بعد أن مات الصديق الشاب . لو أن القصة تركزت في هذا المنحى ما كانت تستحق الوصف بالتجريب ، ولا اعتبرت قصة حديثة . حين سمع خبر موت أديب ، واستفزته

«البساطة» التي يتناقل بها الناس خبر الموت ، انطلق مخزون أفكاره من الطفولة المبكرة ، إلى المراهقة ، إلى مرحلة الثقافة والشباب . . . اعتمادا على تداعيات الحواس ، والذكريات ، والمواقف المؤثرة . ربطت الطفولة بين « رائحة » الكافور والموت ، ثم « طعم » القهوة والموت ، وفي المراتن كانت العلاقة تخرج من السلب إلى الإيجاب :

١ - أول جنازة « رائحة الكافور » طفل مُشاهد في موقف سلب « غثيان » .  
٢ - شارك في قراءة خُتمة « أكره على شرب القهوة » صبي مشارك مُجبر على الإيجابية « غثيان » .

ثم يهجم الجدري على مدينة الكويت ، فيتغير بعض أبعاد العلاقة مع الموت ، ويتحرك مرة أخرى من العام إلى الخاص :

٣ - الوفاء موت جماعي « يقتنص من أصدقائه وزملائه » يبقى في موضع الحيرة .

٤ - يدخل الوفاء بيته « يصيب أخاه » يرى الموت مجسدا في علاقة « يتشجع » .

« وتمر الأيام » ، محملة بالمعرفة . . . والتسليم . . .

٥ - يشهد احتضار إحدى قريباته « يقوم بدور إيجابي :

دينى : يلقيها الشهادة  
يدنى : يبل ريقها

٦ - اكتسحت السيول مقبرة قديمة « شارك مع الفتيان في جمع الجماجم » اخفوا بعض الجماجم ليأبوا بها « سافر من الموت مستخف به » .

وهكذا تحول عن طفل ضعيف مذهور ، إلى فتى عايت ، ثم « عاد إنسانا جديدا بثقافة جديدة وقلب جديد » يرى أن « الحياة أعمق من الموت ، وعلمنا أن نهتم بالحياة ونخلص لها الحب ، وكل ما هو حي أجمل وأكمل من كل ما هو ميت » . وهذا ثمرة بناء ثقافي خاص تجاوز معطيات الطفولة والنسب .

ثم يأتي ختام القصة ، إنه يتذكر « ذرية » طفلة صديقه ، ويأسى لمصيرها

المتحتم. لكنه يظل على إبطاء صراع الموت والحياة ، وحتمية انتصار الحياة، حتى وإن كان الموت هو النهاية ، ولهذا صعد آذان الفجر ليصنع الخلفية الروحية للإيمان بالحياة . وجاء السطر الأخير من القصة مؤكدا هذا المنحى الإيجابي :

« وقام إلى النافذة يستروح نسيم الفجر ونور الحياة » .

هذه خلاصة العمل الثرى الوحيد الذى يستحق وصف « القصة » ، وهو قصة جميلة ، فى موقعها من تطور خيرات الكاتب . وهى قريبة زمتا ومضمونا من قصيدته الجميلة « البحيرة الخالدة » ( نشرت القصيدة فى البعثة - مايو ١٩٤٨ ، والقصة فى البعثة أيضا - يناير ١٩٤٩ ) فبينهما ستة أشهر ، وغايتهما واحدة ، ففى القصيدة « العلى مستوقف عندها شئ من التحليل لاحقا - تبدو الحياة « بحيرة » متجددة دائما ، والطرس « طيور » تسمى « شرابا » ، لتشرب وتلهو ، وترحل ، لتعقبها أسراب أخرى ، وهذه البحيرة على حالها :

ولولاك كان بلا قاعـة	فليك يذوق جمال الورد
وبوركنت مريضـة والدـة	فكيسست حامـة للورى
وانت لسواتنا حامـة	نسى بك الظن فى كل حين
ومن نزوات احقاقـة	وماذا يضيرك من طيشنا
حين ، ولا أنت من غيضا رائدة	ولا أنت من قضا تنقص
وانت بحيرتها الخالدة	وما نحن إلا غمام الحياة

قد تكون العلاقة بين نص شعرى وآخر ثرى غير عادلة أو متكافئة المقياس ، ذلك لأن لكل فن أدواته ووظائفه وغاياته ، غير أننا هنا لا نوازن بين نصين فى ذاتهما ، وإنما فى صدورهما عن ذات مبدعة واحدة ، وسيكون منأط الحكم هو مدى اقتدار المبدع على استخدام أدوات القص فى القصة ، وأدوات الشعر فى القصيدة . وقد لا نحتاج إلى كبير جهد لتبين تفوق مقدرة الشاعر على استطاعة القاص . إن قصة « مع الموت » لم يخطئ لها أن تكون قصيدة تتمتع بوجود مستقل عن ذات الكاتب ، وقد جاء الحزم « الفنى » باسترواح نسيم الفجر ونور الحياة ليعادل ويقاوم مشاعر الاستلاب والعدم ، ويتنصير لاستمرار « النوع » على فناء « الفرد » ، فتحولت

الذكريات القديمة إلى قصة فيها قدر مناسب من الحبكة ووحدة المعنى ، أما «الجيرة الخالدة» ، وهي من ثلاثة وعشرين بيتا ، فإنها تجتمع على رصد حركة الناس في الحياة ، وتجدها الدائم ، برغم كل المزاغم عن أنه لا جديد تحت الشمس ، وأنها فسدت - - إلخ - واللغة في هذه القصيدة شعرية رمزية نقية ، كما أن الموسيقى أدت وظيفتها في تناسب موفق ، مما سنعرف لاحقا ، وخلاصته أن تجربة «الشاعر» في هذا الطور من ممارسات الكتابة ، ما كانت تلحق بها أو تفسار بها تجربة القاص أو المسرحي -

على أن الإحدى والعشرين قصيدة التي افترضنا أنها تمثل البداية ، وتزامن وتطلع الشاعر إلى تجريب قلمه في القصة والمسرح ، هذه القصائد احتضت بوضوح بالعنصر القصصي ، وبالحوار ( وهو مظهر الشكل المسرحي ) - القصائد : « هند والزائر » ، « في المقبرة » ، « رأس » ، « اعتل يوما ملك السباع » : هي قصص منظومة ، وقصيدة : « ذكريات في حان » صورة قصصية تفيض حيوية ورشاقة وإنسانية - وقد أشرنا إلى وضوح عنصر الحوار في قصائد تلك المرحلة - البداية ، بدرجته ثم يبلغها فيما بعد ، أما « الدراما » الماثلة في اختيار المفارقة ، أو اللحظة المفجعة بالتناقض ، أو تعدد الأصوات في إدراك الشيء أو تصويره ، فإن هذا المستوى الأكثر احتياجا للثقافة ، وصبرا على « معاناة » القصيدة كان عليه أن ينتظر إلى ما بعد العودة بعد سنوات الانقطاع العشر ، وما تم أثناءها من اتصال بالجماليات الحديثة في الشعر ، في أقطار الوطن العربي ، وخارجه -

\* \* \*

### ٣ - بداية النقد :

لا بد أن نصحح قدرًا غير قليل من « التسامح » في حق المصطلح إذا وجدنا ضرورة في الوقوف عند بدايات النقد الموجّه إلى شعر المدوّني أو شاعريته . . . ليس قصدنا من هذا أن نساعد في رسم خريطة الأدب الكويتي ومستوى النظر إليه ، وحسب ، على أهمية هذا في التصوّر الصحيح لموهبة شاعرنا ، وإنما أساساً لكي نعرف كيف نظر إليه معاصروه تلك البدايات ، ما المناطق الجاذبة في فنه ، وما المآخذ التي أحصيت عليه واعتبرت هفوات أو انحرافات ، وإلى أي مدى اهتم بها الشاعر سلوكياً ، بالرّد والتوضيح ، أو عملياً ، بتجنب هذه الهفوات فيما بعد .

كانت قصيدة « رأس حمار » مثار أول حوار نقدي جرى حول الشعر في مجلة « البعثة » ، فما كادت القصيدة تنشر ( ديسمبر ١٩٥١ ) حتى جاء النقد في عدد الشهر التالي ، ونقد النقد في العدد الذي يليه !! كتب النقد القاص فهد الدويري ، وهو أقرب كتاب القصة في حينه إلى النضج . ربما اجتلبه إلى القصيدة أنها قصيدة ، وبقرأة هذا النقد سنجد أن امتداحها ، والمآخذ الذي أخذه عليها يستندان إلى تلك النزعة القصصية ، بعد شيء من المبالغة في إطراء شعر الشاعر ، يحدد موطن رضائه عن القصيدة بأنها حققت مبدأ الوحدة من خلال تنابع الحوادث ، وهو من خواص القصة ، ثم يقول : « فأنت كشاعر تتفق مع كاتب القصة على ضرورة إخفاء النتائج الفنية حتى النهاية لتتم الروعة والإمتاع » ، فالقصص يحدّر دائماً أن تدرك قصده أو فكرته - بمعنى أدق - في قصة بمجرد قراءتك عنوانها أو بدايتها .

وهكذا فقد كان اعتراض على « راعتك » أنك « عوّنتها » بما يفضح فكرتها ، لقد سميتها : « رأس حمار » فما كدنا نقرأ البيتين الأولين حتى أدركنا القصد وعرفنا « الخلاصة » .

قد يعنينا - بدرجة ما - « أسلوب » هذه الملاحظة النقدية المبكرة ، وكيف تترقّج جدا ، في توجيه نقد جزئي لعنوان قصيدة ، بما يحمل دلالات على المناخ الثقافي العام في الكويت ، وحساسية النقد ، والآثر السلبي لصغر حجم البلد والتلاقى المباشر بين المثقفين ، وإن ما قاله الدويري صحيح بالطبع ، فهذا العنوان

التضمن مفاجأة الختام ، أفسد المفاجأة ، وأبطل أو قلل من لذة الاكتشاف ، مع هذا وجد من يردّه ، وإن وازن بين مدح الملاحظة النقدية ، إذ اعتمدت على مقياس ثابت معنن ، واستلابها ، إذ أعصمت الشعر لنفس القيود التي تخضع لها القصة ، والشعر يأبى هذا الأسار ، ويستمر عبد العزيز الصرعواوي ليفرق بين صياغة قصة تنتهي بمفاجأة ، وتتطلب المزاورة والتضليل عنها لتحدث الدهشة ، وصياغة قصيدة ، تنتهي بمفاجأة ، لا تتطلب هذه المزاورة ، لأن الدهشة تتحقق بإبراز تفاعل الأحداث مع ذات الشاعر وأحاسيسه .

هذه المقالة القصيرة ، والرد عليها ، يمثلان بداية النقد في الكويت ، أو الكلمة الأولى في النقد ، وهو يحاول أن يبدو مؤسسا على معرفة ، وليس مجرد انطباع أو صدى لقراءة نص محدود القيمة جدا ، ولم تكن أجود ما قال العدواني أو معدودة في قصائده الجليدة في تلك المرحلة - البداية التي ازدهت بقصائد مثل : البحيرة الخالدة - أمجاد الوري - هند والزائر - في المقبرة ، ولعل هذه القصائد المبكرة ، المتميزة ، كانت تحتاج إلى موهبة نقدية أكثر دُرّة وفهما لأصول صناعة الشعر ، وهو ما لم يكن متوفرا في أوساط الشعراء والمثقفين ، فيما عدا أحمد العدواني نفسه ، ولهذا تعلق النقد بالجانب القصصي، وأعمل ماعده، لا يفوتنا أن نسجل ملاحظتين: أن هذا النقد - في جوهره - صحيح، وقد أخذ به جامعا للديوان ، فاكتمى بالكلمة الأولى من عنوان القصيدة - وأن قصيدة للعدواني كانت « المثير » لأول نقد للشعر على صفحات مجلة البعثة ، وقد يحق لنا - في هذا السياق - أن نقول إن الشاعر لم يعط اهتماما لعناوين قصائده - في مجملها - وأنه استمر في اختيار عناوين القصائد التي تحدد الخلاصة الفكرية للقصيدة ، مثل : « مدينة الأموات » - « الناسك وشكوى الشيطان » - « أفكارنا دجاجة » ، وربما دلّ هذا على قوة الشعور بالفكرة ، وأنها المحرك الذي انبثقت عنه القصيدة ، فهذا العنوان « الجامع » يظل مسيطرا يحدد الإطار ويقود المتلقي إلى « الباحث » حتى قبل أن يبدأ المتلقي !!

وقد سبقت الإشارة إلى مقالة أحمد الشرباصي عن الشاعر، وقد ذكر في هامش أنها حديث إذاعي، غير أن حجمها ومداها يتجاوزان هذا ، والشرباصي واضح الإعجاب بشعر العدواني، فهذا القسم من كتابه عن شعراء الكويت، بدأ به ، وثنى



بأهم معجبيه وهو الشاعر عبد المحسن الرشيد ، وما كُتِبَ عن العُدَوّاني يفوق حجما ودرجة في الأهمية ما كتب عن أي شاعر آخر ، وهو يؤقّي حياة الشاعر حقها من التفصيل ، ويقول إن للعدوّاني حتى الآن ( أي عام ١٩٥٣ ) نحو ألفي بيت من الشعر - وقد حاولنا أن نقارب واقع هذا الرقم الكبير ، فلم يتجاوز تسعمائة بيت إلا بقليل ( المسرحية وحدها مائتا بيت ) وأكثر شعر العدوّاني - حتى يعد تلك المرحلة - البدائية - قصائد لا تعدّ في المطوّلات ، باستثناء « شَطَحَاتٍ فِي الطَّرِيق » التي بلغت مائة بيت .

وفي هذه البداية متوسط القصيدة يراوح حول العشرين بيتا ، باستثناء رثائه لأبيه : « عبرات قلب » فهي من خمسة وخمسين بيتا ، ثم رثائه لصديقه عبد الوهاب حسّين ، وهي آخر قصائد مرحلة البداية ( في الديوان ) وهي من ستة وثلاثين بيتا ، أما « تحية المهدي الجديد » - التي لم يتضمنها الديوان فإنها من سبعة وثلاثين بيتا - والإطالة في الرثاء لها أسبابها « الشخصية » عند الشاعر ، فليس يصدق عليه ما قرره شاعر قديم يفسر طول المدائح ، وإيجاز المراثي : كنا نقول على الرجاء ، واليوم نقول على الوفاء !! على أننا ينبغي أن نقدّر كلمة الشّريّاضي قدرها ، إذ ذكر أن معلوماته ( في أحاديثه الإذاعية تلك ) مستمدة من الشعراء أنفسهم ، مما يعني أن « العُدَوّاني » هو مصدر الرقم ، فلن ذهب كل هذا الشعر ؟ يذكر الشريّاضي أن العدوّاني نشر شعره في مجلة « السياسة الأسبوعية » ، و « الأدب » و « الوحدة العربية » فهل كان يعيد على صفحاتها ما سبق نشره في « البعثة » ؟ وإذا كانت قصائد لم تنشر في مكان آخر ، فهل يمكن تصوّر أنها فُقدت ، وأن الشاعر لم يحتفظ بصورة لها ؟ يُصدر الشّريّاضي أحكاما نقدية عامة ، ثم يتوقف عند أخطاء معينة ، أكثرها لغوي ، وبعضها يمسّ المعنى ، ولم يقدم تحليلا كاملا لقصيدة ، ولا تتوقع من العالم الأزهرى يرى الشعر « لفظا ومعنى » أكثر من هذا ، أهم هذه الخصائص العامة :

- ١ - أن شعر العدوّاني صورة للتعبير عن نفسه .
- ٢ - يميل إلى التعريض المتلوى ليتجنب الصدام ، ولهذا كثرت القصص الرمزية في شعره .
- ٣ - يغلب التشاؤم على قصائده وتجاريه .
- ٤ - تهمة الفكرة أكثر من الصورة ، والهدف أكثر من الصّدَف ، ووحدة القصيدة أكثر من روعة الأبيات المستقلة .

والى هذه الخاصية الرابعة يرجع - فى رأى الشرباصى - تجاوز الشاعر للأوضاع اللغوية ، حسب تعبيره ، ويقدم أمثلة على هذا :

● كقول الشاعر فى رثاء والده :

أَيْنَ الضَّمِيرُ الْعَفَّ عَزَّ بِأَنْ يُحَاكِيه ضَرْبُ ؟

فصوابها : عز على كذا ، وليس : عز بكذا . وفى القصيدة نفسها خطأ آخر فى استخدام التعدية ، وحروف الجر ، ولعل مرة هذا الخطأ أن حروف الجر تتبادل مواقعها فى لهجة الخليج ، وفى الجزيرة العربية كذلك - كما يشير إلى قلق فى تصوير بعض المعانى ، قد لا يكون الشرباصى على صواب فيها ، إذ يفرض منطقها الخاص ، أو عقله الذى يربط بين المقدمات والنتائج على أساس ذهنى ، وليس على أساس شعرى ، وذلك حين يأخذ على الشاعر قوله فى مطلع قصيدة « نصيحة » :

إِذَا غَنَيْتَ لِلْحَبِّ فِيا لِلْجَهْلِ وَالْعَقْلَةِ

وَأِنْ غَنَيْتَ لِلْمَجْدِ فَمَا أَحْرَاكَ بِالْقَتْلَةِ

والناقد يرى أن هذا المطلع يصور اختلال الأوضاع فى البيت ، كما يرى أنه - لكن يصدقا فى تصوير هذا الاختلال يجب أن يحدث فيهما تقديم وتأخير ، فيكونان هكذا :

إِذَا غَنَيْتَ لِلْمَجْدِ فِيا لِلْجَهْلِ وَالْعَقْلَةِ

وَأِنْ غَنَيْتَ لِلْحَبِّ فَمَا أَحْرَاكَ بِالْقَتْلَةِ

ولعل الشرباصى استعاض من مخزون ذاكرته ما قرأ فى نقد بيتى امرئ القيس :

« كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَادًا لِلدُّنَى . . . »

وَيَتَنَّى الْمَتْنَى : « وَقَفْتُ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِرَاقِبٍ » .

وقد وجد الشاعر الأول من يوضح قصده ، ودافع المتن عن بيته ، وما نطق القدرة تُعَيِّى المَذَوْنَى ، أو النقد ، عن الدفاع عن هذين البيتين ، وأقرب ما يقال فى تصويب معنيهما أن « الحب » قصد خاص ، يؤدى الغناء له إلى التبع والتهمة ، فى بيئة تنهم الحب وتسمى فهمة - أما « المجد » فإنه قصد عام ، يحرك الجموع ، ويستدعى العمل له أن تواجه القاعدين والحرفين ، وهؤلاء لن يتركوا الشاعر يفضح خذلانهم ، وإنما سيذلون غاية جهدهم فى القضاء عليه .

أما أول تصور كُلي لشعر العدواني ، يتجاوز نقد قصيدة ، أو عنوان قصيدة ، كما يتجاوز انحرافات اللغة ، وعلاقة الشطرين أو البيتين ، فيأتي من الجامعة ، وذلك عندما كتب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد - مدرس الأدب والنقد ذلك الحين - سلسلة مقالات نشرتها مجلة « البيان » تحت عنوان ثابت « الشعر الكويتي الحديث » ، وكان الناقد معارفاً من جامعة عين شمس للتدريس بجامعة الكويت ، ومشرفاً على طالبة للماجستير عن الشعر الكويتي الحديث ، فأتبع له أن يجد بين يديه قدراً من النصوص ، عاد إلى قراءته ، فكان المَدُونِي حقيقياً بالمقالة الثالثة ( مجلة البيان - ديسمبر ١٩٧١ ) وكان عنوانها « أحمد العدواني وتأثير الوجدان السياسي » وهذا العنوان أول محاولة لوصف شعر أحمد العدواني ، ووضعه في سياق من حركة الشعر الحديث في الكويت ، ومثل كل المحاولات الأولى ، فإنه ينسجم بجرأة في إصدار الأحكام وإطلاق الأوصاف . فيفتح الطريق لمالك جديدة ، ويقع - بسهولة ربما - في لخطأ بعضها فادح ، لأنه كان مما يمكن تجنبه بقليل من المراجعة .

أخذ الدكتور إبراهيم يلوك عبارة محمد مندور عن « الطَّرْقَةُ العاطفية » التي لوّن بها شعر فهد العسكر ، ليبين كيف تطور العدواني ( مع جيله من شعراء الكويت ) برفض هذه « الطَّرْقَةُ » - إلى أن يكون الشعر نقداً صادقاً للحياة الاجتماعية والسياسية ، ومن ثم اقتراب الشاعر من واقع الحياة التي يعيشها ، ومع هذا ، وعلى الرغم من غلبة الوجدان الفردي ، فإن الشاعر لم يعد يعيش في الأحلام والرؤى التي كانت إطاراً وشاغلاً لشعر فهد العسكر .

إن الناقد بهذا التحديد وضع إطاراً واضحاً لشعر العدواني ( بصرف النظر عن التيار أو جماعة المشاركين ، فالمقالة لم تتعرض لهذه التوسعة على الإطلاق ) ولكنه لم يبين أبداً نصيب الوجدان ، أو معالمة ، ذلك لأن نقده يهتم بالمضمون ، بالمعنى المستخلص ، ولا يتجاوز ربط هذا المعنى بطبيعة المرحلة ، أو سياق الأحداث التاريخية إلا بتعميمات مصدرها الذاكرة العامة ، لا تخصص العدواني ، ولا تنسّر شعره ، ولا تعلل للفروق بين هذا الشعر ، وشعر معاصريه عن يختلفون عنه في الأسلوب ، فإذا جاء دور الوصف الفني لبعض القصائد فإنه يأتي غامضاً ، وأحياناً متناقضاً ، وعاما إلى حد كبير .

لقد أشار المقال إلى ما كتب الشرباصي ، في معرض النخطة والتصويب (أشرنا

من قبل إلى شيء من هذا ( إذ قرر أن العدوانى قال الشعر فى سن مبكرة ، ولكن الشرباصى حين سجل بعض النماذج لم يزعم أنها تعود إلى تلك السن المبكرة ، وكيف يفعل وهو منشورة بتاريخها فى مجلة « اليعنة » - كما وثّقنا - فى حين تدل عبارة الناقد على عكس هذا ، وتوهم خطأ الشرباصى الذى لم يخطئ - على أن هذه المقالة - التى نحن بصددنا تركّزاً على مقالة الشرباصى التى تسبقها بعشرين عاما كاملة ، دون أن تشير إليها ، بل نحاول أن نزهم القارئ أنها استمدت تلك المعلومات من الشاعر ذاته .

● نقول عبارة الدكتور إبراهيم : « وتدلنا اعترافات الشاعر على أن معارفه الدينية واللغوية القديمة قد اختلطت بمعارفه الحديثة اختلاطا واسعا - فقد كان كثير العناية بقراءة شعر ابن الرومى والمعري والمتنبي والشريف الرضى وأبو تمام من القدماء ، وشعر خليل مطران وإيليا أبو ماضى وعلى محمود طه ، وإلياس أبو شبكة من المحدثين » - وهذه العبارة منقولة عن « أيام الكويت » بل إن إشارة الشرباصى أكثر وقفاً وتفصيلاً فى الكشف عن روافد شاعرية العدوانى ، إذ تقول : وقد أثر فى الشاعر من الشعراء الماضين - كما يقول - ابن الرومى والمعري والمتنبي والشريف الرضى وأبو تمام ، ومن الشعراء المعاصرين :

خليل مطران وإيليا أبو ماضى وعلى محمود طه وإلياس أبو شبكة - كما أثر فيه من الكتاب الماضين : الجاحظ ، ومن المعاصرين : جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وعباس محمود العقاد وأحمد حسن الزيات ، وفى مكان آخر من مقالاته يقترب الشرباصى من التفصيل أو التحديد ، فيقول : « ويلوح أن الشاعر كثير التأثر والتشبه بإيليا أبو ماضى ، حتى إن بعض قصائده تذكرك بقصائد قرائها فى (الجدول) أو (الخمائل) أو غيرها من شعر أبو ماضى » .

وتعقيباً على قصيدة « أمجاد الورى » للعدوانى، يقول الشرباصى : « هذا شعر شاعر ، مع أن هذه القصيدة تذكرنى بقصيدة ( العلون ، أو السلطان والشاعر ) » ، وتعقباً على قصيدة « غنوة » يقول الشرباصى إن فيها روحاً عمرية عيامية تدعو إلى الشعة على طول الطريق !!

فإذا جاوزنا شعر العدوانى إلى شخصه ، أو تفسير جانب من شخصيته ، وهو جانب الانطواء والعزلة ، يقول الدكتور إبراهيم : عطفاً على « اعترافه » المشار إليه

سابقاً في كلامه : « صفة أخرى يتميز بها ، كانت ، فيما نعتقد ، ذات أثر بارز على أسلوبه في الحديث عن بعض قضايا أمته السياسية والاجتماعية ، هي إثارته للعزلة عن الحياة والناس بطريقة لفشت إليه أنظار الكثيرين من أصدقائه - ولا نكاد نعرف سبباً ظاهراً لهذا الانطواء النفسى سوى ما يذكر من أنه يطوى قلبه على مأساة عاطفية قديمة ، لا تزال بعد هذا الوقت الطويل الذى مضى عليها ، تلقى ظلالها على الشاعر ، وتثير لواعج نفسه » .

إن هذه الصياغة توهم باتصال الناقد بالشاعر ، ومعرفة بمخاضيه ، وقدرته ، من ثم ، على تفسير الحاضر فنياً ، بهذا الماضي النفسى والسلوكى ، أما الشرياضى فإنه يقول هذا نفسه بلغة متواضعة ، محايدة : « وتبدى على الشاعر في أغلب أحيائه سمات من الشجى ، لعلها مربوطة بالأوضاع بمأساة عاطفية مطوية ، وينقضى الشاعر وقته في بيته ومدرسته ونادى المعلمين ، ولا يرى خارج هذه الأماكن الثلاثة إلا نادراً » .

« وتلمح في شعر الشاعر بسهولة أنه صورة للتعبير عن نفسه ، وحصاد مكتشف أو مستور لما يعتل في صدره من ثورات مكبوتة ، توقدها الحياة أو الإحياء ، وكأنَّ الشاعر يحسُّ بعد نظمته القصيدة بزوال كابوس ثقیل كان يَحْسُمُ على صدره ويرهق أنفاسه ، ويشيع في بعض قصائده التعريض المثلوى الذى يحتال الشاعر في زخرفته وتحويره ، حتى لا يخرج به جراحاً ظاهراً ، أو حتى لا يجرَّ به إلى جماء متاعب غامرة » ، ويقول في سياق ما يأخذ على العلوانى : « ويؤخذ على الشاعر عزله ، وخاصة في ميدان الشعر ، فهو لا يختلط بزملائه ، ولا يحضر الأحفال ، ولا يشارك فيها ، وقد يساء تفسير هذه العزلة عند الكثير » .

على أن هذه العلاقة بين ما سبق إليه الشرياضى وفصله - نسبياً - معتمداً على صلته الشخصية الحميمة بالعدوانى ، وهما الزهرىان من جيل واحد ، وذوق متقارب ، وما استجلبه وإبشره الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، لم يلتفت إليها أحد في حينها ، لأن كتاب الشرياضى غير متاح ، ولأن الشاعر العدوانى اجتذب الاهتمام إلى موقع آخر من هذه المقالة ، إذ نسبت إليه قصيدة ليست له (1) وهى قصيدة « قالوا » ومطلعها :

قالوا سئنى فى غدٍ مجدَّ العروبة والعرب

فأرسل إلى إدارة مجلة البيان في الشهر التالي ( يناير ١٩٧٢ ) خطابا طلب نشره ، أعلن فيه أنه لا يعرف هذه القصيدة ، « وأنها ليست من شعري في شيء » ، وأنها ذات نفس مختلف عن تمام الاختلاف ، وكل من له علاقة باتجاهاتي الشعرية يدرك لأول نظرة أنني لا أقول مثل هذا الشعر ، وأنه من مدرسة ليس بيني وبينها نسب لا في الأصل ولا في الفرع » ، وأتبع هذا النفي بقدر من التهكم على الكاتب ، وعلى مزاعم النقد أيضا - أما القصيدة سبب النزاع فقد أضافت المجلة هامشا يعيدها إلى صاحبها ، وهو الشاعر محمد أحمد المشاري ، ويؤكد أنها بأنه سبق نشرها في مجلة البعثة ( إبريل ١٩٥٤ ) ، وقد أرسل الدكتور إبراهيم ما أطلق عليه « توضيحا » وهو اعتذار عن ليس ( البيان - مارس ١٩٧٢ ) والرد على غمز الشاعر وطمعته في مقدراته على تمييز الأساليب ، يتميز بسن أفراد العدواني بزيادة التيار الواقعي في الشعر الكويتي .

ونعتقد أن هذه القصيدة التي نسبتها المجلة والتسرع إلى العدواني ( فلم يفرق بين أحمد المشاري ، ومحمد أحمد المشاري ) لم تكن إلا ذريعة لإعلان غضب العدواني على المقالة بكاملها في نفس المجلة وبالسرية ذاتها ، لأن المقالة لم تكشف عن استخدام جمالي واحد للشاعر ، ولم تميز فنه عن معاصريه ، وإنما أخذت تردد مقولات عامة ، أحيانا متناقضة ، ودائما لا يقوم عليها دليل محدد - فمع ترددها لما سبق إليه الشرياني ، وإيساره واختصاره ، فإنها لم تضيف خاصية واحدة ، محددة ، من خواص شعر العدواني ، تعود إلى شاعر قديم ، أو حديث ، أو تقارب بين فنيهما ، وحديث الناقد - من أوله إلى آخره - يدور حول المعنى ، والدلالة النفسية ، وتقسيماته تتداخل وتتبادل ، فلا تتقابل ولا تتكامل ، مثلا : يميز بين لونين من شعر العدواني :

الأول : شعر يغلب عليه الشعور بالقلق والضيق والشك في جدوى الحياة وقيم الناس -

والثاني : شعر اتجه فيه الأسلوب إلى الرمزية الموحية .

ثم يصف هذه الرمزية بأنها تكمن في المضمون الشعري ، ثم يعود ليكشف عن وسائل الشاعر لتوفيرها ، ومن أهمها : النزعة القصصية ، فنجده يعود إلى « الشكل » ، وقد لا يجد تناقضا بين وصف هذه الرمزية بأنها « موحية » ، ثم يقول عن هذا النوع

من الشعر القصصى : إنه يحيى « فى لغة عذبة واضحة قريبة من أنهام القراء ، لا تكاد تحتاج إلى الوقوف عندها لفهم معانيها » ، ويسرف الناقد فى إسباغ صفة الرمزية على كثير من قصائد الشاعر ، لادنى ملايسة - كما يقول القدماء - وقد نجد مسوغاً لبعض هذا ، ولكن قصيدة مثل « أريد أن أفهم » من أين تأتيتها الرمزية ؟! ويعلن الناقد أن : الشاعر مفتون بصفة خاصة بقصيدة « نداء »!! ولا نجد مستنداً ، ولا أهمية لهذا الافتتان الشخصى ، ولم يبرهن عليه المقال ، بل إن تمحيبه يناقض مقدمته ، إذ يقول - بعد تسجيل النص - : « ولا تحتاج هذه القصيدة إلى التعليق عليها بشئ » ، فالرمز واضح ، وهو أوضح بكثير من رموزه فى قصائد أخرى . وهذا التعقيب يهدم الإعجاب ، ويرفض الافتتان ، بل يهدم القصيدة ، وتصور الناقد لها .

وكذلك يصف قصيدة « نداء المعركة » بأنها : « تقرب من الشعر الحديث فى موسيقاه ولغته الواضحة ، التى قلنا إنها تقرب من لغة الحديث العادى ، فتدخل عن طريق هذه اللغة إلى القلوب . وعلى الرغم من أننا لا نعرف متى قال الشاعر قصيدته تلك ، غير أننا نظن على أساس من خصائصها اللغوية والموسيقية ومعانيها ، أنها تنسب إلى مرحلة قريبة من حياته الشعرية ، ومهما يكن من أمر تاريخ إنشائها ، فهى تطلعننا على أن المدونى لم يعد حريصاً على تنكير عواطفه السياسية - - إلخ » .

ونذكر هنا أن القصيدة سبق نشرها فى مجلة الطليعة ( ٨ يناير ١٩٦٤ ) قبل كتابة المقال بسبعة أعوام ، وكان حرياً بالباحث أن يستعلم من الشاعر عن تاريخ الإبداع أو النشر ، مادام قد تناول من يده بعض القصائد - كما يذكر فى مقاله ، ونذكر أيضاً أنها القصيدة الرابعة والعشرون فى الترتيب الزمنى التصاعدي لقصائد الديوان ( الذى لم يكن نشر بالطبع ، ولكن القصائد المنشورة فى الدوريات محددة بالتاريخ ) ونذكر ثالثاً أن القصيدة من بحر الرمل ، وأنها مسبوقة بقصيدتين من البحر نفسه ، هما : « همسات » و « معرض اللعب » ، ومسبوقة أيضاً بأربع قصائد من مجزوء الرمل ، هي : « هند والزائر » و « العودة » و « سراب » و « رأس » ، وإذا فلا محل للقول بأن قصيدة « نداء المعركة » تقرب من الشعر الحديث بموسيقاه ، فصحيح أن بحر الرمل خطئ بإقبال واسع من الشعراء للحديثين والمعاصرين ، ولكن هذه القصيدة - بالنسبة للمدونى - ليست أول تعامل له مع هذا البحر كما أوضحنا ،

وربما يصح أن نذكر بالمشاع الفكرى السياسى الذى ساد فترة هذه القصيدة ، لقد عقد مؤتمر القمة العربى الأول فى الشهر نفسه ، ومن هنا كانت حماسة الشاعر وصراعته فى النداء إلى المعركة .

وقد قسا التأقّد على الشاعر حين وصف شعره الذى اصطنع شكل القصيدة الحديثة بأنه « مجرد وسيلة تسجيلية » وأن « لغته مبتذلة تكاد تخلو من كل مقومات اللغة الشعرية » وأنه « يعرض مكانته الشعرية للفشل » . . .

وهكذا كانت بداية النقد « الأكاديمى » للعدوانى مخيبة لآمله كشاعر ، وليس من شك فى أن بعضاً من هذا يرجع إلى غياب منهج نقدى ، وقراءة متأنية ، واستخدام دقيق للمصطلح ، وكذلك يرجع إلى غياب التوثيق والنشر العلمى للشعر الكويتى ، ومن حق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن نسجل له أنه أول من أشار إلى « الاغتراب » - أو الغربة - ظاهرة فنية فى شعر أحمد العدوانى ، معتمداً على قصيدته : « من أغاني الرحيل » و « رسالة إلى جمل » بصفة خاصة .

\* \* \*



#### ٤ - بداية النهاية :

الموت غاية كل حي ، الشاعر ليس استثناءً - « حضور » الموت ، تصوّره ، إعداد النفس له ، أو رفضه ، أو الخوف منه ، أو السعي إليه - يختلف من شخص إلى آخر - مهما كان موقف الشاعر منه ، فهو - في كل الأحيان - استثناء ، لأن ذاته معروضة في شعره ، إيجابياً يعكس ما يختبئ في سراديبها أو ما يطفو على سطح أفكارها ، أو سلباً بالهرب والتخفى والتحوير ، وإعلاء الصّد والغناء له ، يوم الأحد ١٧ يونيو ١٩٩٠ عاين الشاعر الموت ، توقفت كلماته ، لم يعد باستطاعته أن يضيف شيئاً ، لكن ما تركه بين أيدينا من قصائد ، يسمح بأن نستخرج منه الكثير من الدلالات والمشار المستنبطة ، وهذا كما يستمد من موضوعات القصائد ، ومن الصور ، ومن السياقات التي تأخذ هذه الصور مواقعها فيها ، فإنه يستمد أيضاً من المفردات ، وبخاصة تلك التي تتردّد في كتاباته إلحاح يتجاوز نسبة التردد المألوف لكل هذه الكلمات -

لقد عكست قصائد عدة للشاعر ، كما تحدث عدد من أصدقائه عن : الميل إلى العزلة ، وهي - مهما اختلفت أسبابها - نوع من الانسحاب ، وعلامة على شعور بالزهد في الحياة العامة ، وربما اقترن هذا بقدر من التعالي عليها ، والاعتقاد بظاهتها ، وسيكون لهذا أثر في نوعية التجارب التي يؤثرها الشاعر في قصائده ، وموقفه من ، أو طريقته في الاستجابة لما يعترض تلك الحياة العامة من أحداث - وهذا بذاته موضوع يستحق اهتماماً خاصاً ، وهنا نكتفي بالإشارة إلى ما نلاحظ من أن حفاوة الشاعر العذواني بالحياة ، وفرحه بما فيها من جمال هو شعور دائم ، كذلك إيمانه بخبريّة الوجود ، وانتصار إرادة الخير في النهاية - غير أن هذا الشعور المؤسس على اعتقاد غيبي : ديني أو أخلاقي مثالي ، يزاوجه شعور مضاد ، مؤداه أن قيادة الحياة موصلة إلى غير أهله ، وأن قيم الحياة الرفيعة ليست هي التي تحكم ، وليست هي التي تتحكم في تحديد مقادير الناس ، ومن هنا يتبع الإحباط ، كما يتوجب «الجهاد» بكل أدواته ، ومستوياته ، حتى يتم تصحيح مسار الحياة ، وتجميل الوجود، وإقرار الفضائل -

هذا المستوى من الصراع الداخلي الذي تدل عليه قصائده ، على مدى يقارب نصف القرن ، هل استتبت وتأسس واستمر ، بقضاء فكري وتأمل فلسفي وحسب ، أم كانت له مسوغاته من مجربات حياته العامة ، والوظيفية بصفة خاصة ؟ لم يكن أحمد العدواني رجل صدام ومشاكسة ، إنما كان رجل مبدأ ، وصاحب رؤية ، وفي مجتمعات أنصاف الحلول ، ومسيرة الظروف ، والاكتفاء بالممكن ، والصبر أو صرف النظر إذا لم يمكن ، تنتهي صورة الرجل الثاني - رجل المبدأ والرؤية - إلى الرجل الأول ، أو تُستنزَل عمدًا إليه ، وهو الرجل الصدامي المُشاكس !!

لقد عُيِّن الشاب العائد من القاهرة مدرسا ، وثب من التعليم المتوسط ، إلى الثانوي ، ثم إلى ديوان الوزارة في سنوات قلائل ، لكن هذا تم حين كان الأستاذ عبد العزيز حسين الميسر الفعلي ( المباشر ) لدائرة المعارف - أمّا وقد أعلن الاستقلال ، وتحولت « الدائرة » إلى « وزارة » ، ونحون الأستاذ عبد العزيز حسين إلى سفير للدولة الجديدة في القاهرة ، فما كان أهر أن « يصطدم » أحمد العدواني بقيادة الوزارة ، وأن ينقل - غير راضٍ - إلى التلفزيون ، وهو مجال لا تناسب ما يميل إليه فطرته ، من الهدوء ، والعزلة ، والتفكير العميق ، وقد أمكن تصحيح هذا الوضع المؤقت بانتقاله إلى قيادة وزارة الإرشاد والأبواء ( الإعلام - فيما بعد ) وكيلا مساعدا للشؤون الفنية ، ثم عاد الأستاذ عبد العزيز حسين إلى الكويت ، واختير وزيرا للدولة لشؤون مجلس الوزراء ، ومن ثم بدأ التفكير في إنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، فكان أحمد العدواني أمينا عاما لهذا المجلس عند تأسيسه ( عام ١٩٧٣ ) وطوال اثني عشر عاما ( حتى عام ١٩٨٥ ) وليس صعبا أن نلاحظ أن أكثر هذه المدة كانت في ظل وزارة عبد العزيز حسين ، فلما ترك الوزارة ، وأخذ مكانه وزير آخر ، كان من الصعب على أحمد العدواني أن يستمر ، ليس لمسا بينه ، وبين « رئيسه » التاريخي ، « وصديق » مشوار عمره ، منذ « بيت الكويت » في القاهرة ، من توافق روحي، ولغة عميقة، وحسب ، وإنما لما بينهما من إيمان ثابت بدور الثقافة في ترقية الإنسان وحماية المجتمع ، وقد اختل هذا التوافق ، كما تغيرت درجة الحماسة للثقافة حين صارت مقاليد المجلس الوطني للثقافة إلى يد وزير جديد ، فكان أن ترك أمانة المؤسسة الشامخة التي أقامها بجهده وإيمانه، وكان الأمر ( كما يقول عبد الله أحمد حسين في كلمته التي ضمها الكتاب التذكاري ) : « ثم قدم المجلس الوطني

ما عنده حتى رأيتاه ينهار ، وقد غادره الأمين العام ، وكألما رفض أن تساقط أحجاره على رأسه المملوء بالكبرياء ، وبالفلسفة الساحرة !! » .

في فترة عمله بوزارة المعارف ( التربية ) نجده مهتما بتجديد المناهج ووضع الكتب الملائمة ، كما أنه وراء إنشاء « رياض الأطفال » . وفي فترة عمله وكيلًا لوزارة الإعلام أنشأ مركز الدراسات المسرحية ( فيما بعد : المعهد العالي للفنون المسرحية ) وصدرت سلسلة « من المسرح العالمي » ، ومجلة « عالم الفكر » ، وعن المجلس الأعلى للثقافة صدرت سلسلة « عالم المعرفة » ومجلة « الثقافة العالمية » ، وأقر مشروع تفرغ الكتاب والفنانين ، وأنشئت أول فرقة مسرحية قومية ، وتم تأسيس قسم التراث العربي ، والتراث الموسيقي ، وصالة الفنون التشكيلية . . . وغيرها . . .

لم نقصد - بهذا الالتفات المحدود - أن نسجل الإنجازات « الوظيفية » الثقافية ، للشاعر ، فلها سياق آخر ، بل لم نقصد أن نكشف عن التوازي ، أو الانقسام ، بين حياة الشاعر الوظيفية ، ونشاطه الإبداعي ، وإن كنا لا نستطيع أن نفعل هذا الجانب تمامًا ، بل إنه - ربما - يفسر لنا جانبًا مما يصعب تفسيره من حالته المزاجية ، منعكسة في معجمه الشعري ، وإلحاحه على كلمات ( أو على كلمة ) يعينها ، في أزمنة بذاتها .

لقد نَبّه الدكتور سليمان الشطي ( في دراسته بالكتاب التذكاري بعنوان : خيمة على أعصار ) إلى القاطن هي مفاتيح لقصائد ، ولواقف ، ولراحل ، بصفة خاصة : « الظلام » والتقيض الذي يستدعيه : « النور » وما يدل عليه الاستخدام من حالة الاغتراب التي عاناها العدواني ، والربط بين الظلام والموت ، إلخ ، ثم لفظ « الماء » ، وما يعنى التطلع إليه عند شاعر نشأ وعاش في الصحراء ، وما يعنيه الترابط بين الماء والضياء ، وبين الماء والحياة ، بحيث يستحيل الماء حلما ، هذفا ، حياة .

إننا نتوقف عند كلمة « الموت » بصيغتها ، كما بمعانيها ومتداداتها ، وتداعياتها المباشرة . ونستغنى ، في هذا التعقب للكلمة ، وما تستتبع وتثير ، وفق الترتيب التاريخي لقصائد الديوان ، ثم نتوقف عند تلك القصائد التي لم يتضمنها الديوان ، أو ظهرت بعده .

وقبل أن نرصّد مدى دوران « الموت » في شعر العدواني لابد أن نذكر أن بداياته المبكرة حملت بذور الاحتمالات الممكنة ، بل لعله كان أقرب إلى التفاؤل

والفرح بالحياة ، وقصيدته الأولى : « براءة » تحمل دعوة إلى الحسب والتجدد والعودة إلى الفطرة :

تَعَالَى نُكَلِّلُ أَفْنَ الْمَنَى      بِأَحْلَامِنَا الْغُرُورِ الْيَاسَمَةَ  
تَعَالَى نُجَدِّدُ عَهْدَ الْهَوَى      وَنُوقِظُ أَشْوَاقَنَا النَّائِمَةَ

وفي قصيدته الخامسة : « أغنية » تخرج النزعة الحسية الأبيقورية الداعية إلى انتهاز الفرصة وانتهاب اللذة ، بالتسليم بحتمية القضاء ، ودورة الكون والفساد :

تَرْتَمِمْ أَيْهَا الشَّادِي      وَعَنْ الرُّوْضِ الْخَائِنِكَ  
وَلَا تُصْغِ لِمَنْ رَأَيْتَ      فِي الطَّيْرِ وَمَنْ شَأْنِكَ

\*\*\*

عَدِيرُ الْفَجْرِ يَدْعُوكَ      لَكَمْ تَنْهَلُ صَهْبَاءَ  
وَتُوِّرُ الصَّبْحَ كَمْ وَدَّ      لَوْ اسْتَعْرِفْتَ لِأَلَمَاءَ  
تَمَتَّعْ قَبْلَ أَنْ تُطْفِئَ      رِيحَ الْمَوْتِ مَشَعْلَكَ  
تَمَتَّعْ قَبْلَ أَنْ يَغْمُرَ ظِلُّ      حُلِّ الشَّيْبِ آمَالَكَ

وهكذا جاءت القصيدة الأولى دعوة خالصة للحياة ، أما القصيدة الثانية فقد استمرت في ذات الاتجاه ، غير أنها انطوت على التقيض المفهوم من دعوة الصبر في سبيل الظفر . عنوانها : « اصبري يا نفس » ولن يكون الصبر إلا على المعاناة ، وهي معاناة قاسية تستأهل هذا الحفز والتشجيع ، حتى وإن يكن الشاعر على يقين من أن النصر آت في أعقاب الصبر :

اصبري يا نفس وأرتقي      عَدَدِكَ الْمَامُولَ بِالطَّلَبِ  
إِنَّ خَلْفَ السُّحْبِ بَارِقَةٌ      سَوْفَ لَا يَبْقَى عَلَى السُّحْبِ

هذه البداية كيف « تسريت » في قصائد تنزع نحو التفاؤل مثل : « يا غَدْنَا الأخضر » ، و « ابشمي » ، و « رسالة إلى جميل » أو نحو اليأس والإحباط الذي بلغ مداه في قصيدة مثل : « وقفة على طلل » ؟ على أننا لا ننظر إلى التفاؤل والتشاؤم على أنهما اقتسما - بدرجة أو بأخرى - قصائد الشاعر بهذا الحسم ، وكأنهما الأبيض والأسود ، إن الأمر أشد تعقيدا من هذا ، وقد تحمل المعاناة معنى التفاؤل ، والرضا عن النفس ، بتحقيق الهدف وإن تطوى على تدوير الذات :

كَتَبْتُ اسطرًا على الورق  
ومرّت الريحُ بها  
فأصبحت دُخانًا  
وحينما أشعلتُ قلبي فاحترقَ  
وجدت أسطرى  
تفجرت نيرانًا !!

فهنا « معادلة » بين تدمير الذات : « أشعلت قلبي فاحترق » والبعث الموضوع :  
« تفجرت نيرانا » - وقد تكون القصيدة : « انتظار » محققة لتوازن أو تعادل من  
نوع آخر :

تموزُ في كياتي شهوتان  
حماسةٌ لدوحةٍ فينبلةِ الشجر  
ساحرةُ الشعر  
وقزحُ مروجٍ يرعدُ كالبركان  
يعصفُ بالحياة والبشر  
... وهكذا أجلسُ فوق فُلكٍ مضطربِ الأهواءِ  
أنتظرُ السماءَ ...  
لعلها تكشفُ عن نفسي غمةَ عمياء  
فيشرقُ الطريقُ بالضياء  
فهل لحقني السماءُ لي الرجاءُ  
وهل يطولُ بي ... انتظاري ؟  
أم أقطعُ العمرَ سجينَ داري ؟

هذه القصيدة - فيما تتصور - أقرب الوثائق الفنية إلى أسلوب الاعتراف ، فيها  
صدق يتجاوز رغبة الشاعر « المُعلّنة » على أن يفضي إلينا بذات نفسه - هل تضع في  
إدراكنا لدى هذه القصيدة أنها كتبت ( أو نشرت ) مطلع عام ١٩٧٦ ، وأن الشاعر  
كان يعيش في أوج تألقه الوطني ، ونشاطه الإبداعي الشعري ، إن الخلق - في

القصيدة - في حالة تعارض مع الثورة ، إذ تأخذ الثورة منحىً تدميراً حقيقياً ، فهو ليس الخلم بالثورة ، وليس الثورة من أجل الحلم ، وفي حين تبدو الحماسة الأولى الرغيدة ذات طابع فردى ، فإن رغبة اقتلاع البشر ونسف الحياة يتجه نحو الآخرين ، ولعل هذا التوتر بين هذين القطبين المتباينين ، بحيث يبدو أولهما انطواءً ورضاً بالمناخ ، ويبدو الآخر مجابهةً ومنازلةً لكل شيء ، لعل هذا التوتر الغامض هو الذى دفع بالقصيدة - الوثيقة - إلى الموقف الثالث : انتظار السماء ، والبقاء سجين داره ، لأنه لا يستطيع الفصل فى هذه القضية ، وإلقاء همه كله فى مناصرة إحدى الشهيوتين - إن قصيدة « شطحات فى الطريق » ( ومنعرج لها فى فصل آت ) وقد نشرت قبل هذه القصيدة بأربعة أعوام ، ولأنها صدرت عن تصميم وهندسة فكرية ، فإنها لم تكشف قناع النفس بهذا القدر من الوضوح ، لقد قام بناؤها على مواجهة «درامية» بين الشاعر ورفاقه من أهل الطريق ، وبين أولئك الآخرين الذين خسروا نفوسهم :

رَكَبُوا بِمَقْتَمِهِمْ وَعَدَّتْ بِمَأْتَمِي شَتَّانَ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وَشِعَارِي

ومع تسليمه بالخسارة الظاهرة ، أو المعلنه ، فإنه ظل يحتضن فكرة النبيل ، وعمله الجاد ، وحلمه الأمل فى أن يفهم هؤلاء الآخرون .

لعله من الواجب ، ونحن نرصد تردد « الموت » ومشغلاته فى شعر أحمد العدواني ، أن ننبّه إلى اضطرابنا اعتماد ترتيب نشر القصائد ، وكما جاءت فى الديوان ، دون أن يدلّ هذا على أن تاريخ النشر هو بذاته تاريخ إبداع تلك القصائد ، ثم نتوقف عند ما نشر بعد صدور الديوان ، أما ما حجبته الديوان وأمكن تحديد تاريخه ، فإنه يأخذ مكانه فى سياق الظاهرة .

\* \* \*

مسل	رقم الفصل في الديوان	عنوان الفصل	تاريخ النشر	الآيات
١	٣	الخلاص	٤٧/١٠/١	<p>لَا يَصْدُقُونَ فِي مَقْدُورِهِمْ كَذِبٌ إِلَّا إِذَا مَا تَرَى الْمَوْتَ بِالْكَذِبِ فقلت : أختي الرقي ! قالت مؤكدة إني أنا الروح ، لا عوف من الشجب قلت : جسي ، ومالي عنه من عوف فكيف أُنذِرُ للموت والعطب حز الرحيل عن الدنيا يكون به تخلص الروح من حبي ومن نصيب</p>
٢	٥	أغنية	٤٨/١/١	<p>فلمسا نصيب المزم وجئت زهراء العمر رأى من حركه طيشا يُناديه إلى القبر ..... فتع قبل أن تُطفيء ربح الموت يشمالك</p>
٣	٧	البحيرة الخالدة	٤٨/٥/١	<p>ولو سائرنا بعض ما يفرجوا إذن الجنوا الهيم الواقعة وأموا المقابر واستوطنوا عليها مع الجحش الخالدة</p>
٤	٨	هيمات	٤٨/١١/١	<p>كفى الآلام بالصمت ولوذي بالسكوت</p>

مسلسل	رقم القصة في الديوان	عنوان القصة	تاريخ النشر	الأبيات
٥	٩	نداء	٤٩/٢/١	وكم تفلت، وكم فرغت وساحت ..... فقلت من صبا صبا وحالت ترايا في التراب على تراب
٦	١١	العودة	٤٩/٥/١	لا تنهي إن طواني البحر يوما في العباب لن يصيب الموت من غير شكى وارتباب
٧	١٢	سام	٤٩/٦/١	وراق لي الردى كاسا وجوف القبر لي سكا دعني تحت أوقاري جريما يحمل الكفتا وأنتي عيشة خلقت وصرت بئرها قينا
٨	١٤	في المقبرة	٥٠/٤/١	يا طيف ! بئدك أسي ما تبغى عند رمسي فجاء يبعث عهدا قد انطوى في التراب ومن نولاه البلى فلذكره شر البلاء



مسلل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
٩	١٥	عبرات قلب	٥١/٥/١	<p>شَرُّ المنيعة كُلُّها  منه على وَدِّ قريب  قد نَسْتَرِبُّ من الحيا  ، وبالردي لا نَسْتَرِبُّ  حتى نُغَيِّبُ في الثرى  والهولُ في ذلك الغُيْبُ !  إني أراها مسرحاً  يلهو به الموتُ اللُّعوبُ  أو كُلُّ هانيك الصُّفا  ت حَبِيبَةُ القبرِ الجَلِيبُ  لكنما ، حُمُّ القضاة  الحنم فالتصرت شعوبُ  نَمُّ في ثرى القِفْطاس قد  جَاوَزَتْ علَامُ الغُيوبُ</p>
١٠	١٦	سراب	٥١/١٠/١	<p>أين أحلامُ العذارى أين آمالُ الشباب ؟  أجهزَ اليأسُ عليها فطواها في الترابِ</p>
١١	١٧	ذكريات في حان	دون تاريخ	<p>بقايا امرأة تخطو إلى الموتِ على مهلٍ</p>
١٢	٢٠	اعتل يوما ملك السباع	٥٢/٦/١	<p>إذا أفلتَ عليهمُ لهيفةٌ حاملةٌ لهم بقايا جيفةٍ</p>

مسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الابيات
١٣	٢١	صدى الفجيرة	٥٣ / ٤ / ١	<p>مات عبد الوهاب ! واضيعة الآمال ! قد قومت على حين غرة</p> <p>مات - - - - -</p> <p>وطوى الموت عبرى شباب لو نخطى الردى لانتل عصره وعزير على الكونث إذا ما فقدت رائد الشباب وبدره ذاك عبد الوهاب ! ما أعظم المعنى ! طوته من جانب الأرض حفرة</p> <p>يا فقيد الشباب يا رفيقا فقلته</p> <p>وكان الردى على غريب لم أشاهده مرة إثر مرة</p> <p>إيه يا مصر ١١ قد حوى تركك الطاهر من باركت ربوعك طهرة</p> <p>فلذا الموت دون ما قدروه يتصدى لهم بأفجع قدره عالم من علقوا عليه الأمانى وتعداهم فأبعد خيرة</p>
١٤	٢٣	الشفائلون	٦٣ / ١٢ / ١٨	<p>ونظل نرصد طالع الأمل</p>

ملل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الابيات
				فترى المقابر حولها الاموات تزدحم في منظر مؤزى شافت بها دنيا الرقى
١٥	٢٤	كفاه العرقة	٦٤ / ١ / ٨	يا لمن إن مت - لا تسكب على قبري دمه يا لمن سر - ولكن كيش فقاء لو ضحية ظلا روت ضحيا للجد - أرض العفريه فأنت بليت (أ) - - - - - تتجاءل لليه اللي ينثر فيه - - وهو لا يلك دفعه !
١٦	٢٥	صفحة من مذكرات بدوى	٦٤ / ٤ / ٨	عفى على آثارها - - ناس من الحضر شادوا عليها لهم القصور من حجير كأنها مقابر - - معكوسة الصور
١٧	٢٦	يا جيلنا	٦٤ / ٤ / ٢٩	يقيم مأثما على حرس الأمن تسجته ، تفضليه ، تدفنه بمقبره ! تسد فاه بالحجير يا جيلنا الشهيد
١٨	٢٩	مدينة الاموات	٦٤ / ١٢ / ١٦	فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
				<p>ندعى : مدينة الأموات مدينة الأموات وفي مدينة الأموات مجاميع من الكهوف والسراديب تكومت فيها القبور وكل كرم ، جُزْئِهِ رَمَمَ لا يتبقى لها أثر حتى يزول كل شيء ويبعد وتُغَيَّرُ الحياة ، والوجود فأنت في مدينة الأموات مستودع الأكتفان والرفقات لكني يموتوا ... وموت !! وراحة المصير في العدم فأنت في مدينة القوي يا ويحنا يا صاحبي ... لو علم الأموات هل لك أن تخرج من مدينة الأموات ؟ وتعلن الحرب على الأموات يختطف الأموات الزرين</p>
١٩	٣٠	اعتراقات عبد	٦٥ / ١ / ٦	<p>تقلدني في جو فراغ بغثال كياتي</p>

مجلد	رقم التصنيف في الديوان	عنوان التصنيف	تاريخ النشر	الآيات
٢٠	٣٢	أعصر من الهواء ماءً	٦٦/٤/١٤	أعصر مني من الهواء ماءً لو نمت طمأ تخط داره ٠٠ أو قبره
٢١	٣٣	رسالة إلى جبل	٦٦/١١/٣	الدمعة قد نرعت مباحاتها محمشة بالرسم المثلقة
٢٢	٣٤	السنة الماضية	٦٧/١/١	سلك من العمر قتر ومضى إلى هيب العتم
٢٣	٣٦	اعتزلك	٦٩/٣/١٧	وجدت هيكلاً فردت كنوزي على البلى وا أسفا ! كنوزي فردت على البلى لصار للقبر وللتابوت والعنم في ظل وجدتي حرم
٢٤	٣٧	تلك السماء	٦٩/٣/١٧	لكنكم حين توليتم عن السماء وصرتم تحتفنون القبر والطلل
٢٥	٣٨	من أغاني الرحيل	٦٩/٥/١٢	ومالت الذئشة في وجدتي يقتل شهوة الحياة في كياني

مسلسل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
				ثم احترقتم حفرًا مُنتنةً الهواء مقلّمة ورثتم تماشرون الموت في دُجائها وكان لي بكل خطوة مقلّل
٢٦	٣٩	صدى الأمس	٦٩/٦/١	وموجة ؟ إن موجّ الآن مضطرب للعيش والموت في قصة عجب
٢٧	٤٠	تفاريق	٧١/٣/٢٢	صلّوا معي على رفاق رحلتى صلّوا معي إن الرفاق ماتوا وهذه قبورهم في المسلم
٢٨	٤١	بقايا ردى	٧١/٣/٢٢	قولوا له : اندية السمر غطت عليها سجب الظلام ودام فيها الكأس والوتر وماتت الأحلام
٢٩	٤٢	شطحات في الطريق	٧٢/٤/١٧	والعالم للنهار يتبع نفسه ..... كشفت الستار فكأن من ماب الردى ..... وثبتت تحفر قبرها ..... وتظنه قصراً

مسلل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الأبيات
				..... والشمسُ بعضُ صناعةِ التجارِ إن كان لابد الرقى في موقبِ ..... .....
٣٠	٥٠	مدينة	٧٦/١/١	طعامها شربها دمُ الدود وتفتحُ جثثُ الدود قد ألفت حياتها معيشة القبور مدينة قد عشت فيها عنكب الخراب وحكم الموت بها الأرباب وأغلقت من دون أهلها الأبواب ..
٣١	٥١	خواطر	٧٦/١/١	مادت في الزمن الرديء فكل من يهوى العلا فمصيروه الإعدام
٣٢	٥٣	كلمة العصور	٧٦/١/١	عمامة على خفاف مائدة وثيقة ما بين سكان القبور ومناكن القصور
٣٣	٥٤	الناسك وشكوى الشيطان	٧٦/٢/١	لو فاقل الشرور في كبري
٣٤	٥٦	أفكارنا دجاجة	٨٠/٧/١	... حتى ترى خلاصها ، إخلاصها للبيع بالسكاكين

مجلد	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٣٥	٦٠	رؤيا حلم	٨٠ / ٧ / ١	صنعتي فقيهة كنوزه الخفية ما عرّكت عزّة قبلي ولو كشفت عن أشياؤها السرية فكني أهلك أو اعلى
٣٦	٦١	إشارات	٧٩ / ٧ / ٥	رأوا وجه الظلام فأنكروه ولولاهم لما كان الظلام وغطّاهم بوادى الموت ليل ..... على أهل القبور له نيام فاحتلّ الفرصة معولّ العدم ..... ..... أنا من أنا ؟ سجين الأجل المحمّد ظهرت في دفاتر الأموات قبل مولدي أجعل قلب الموت معبد ..... وكفن التاريخ في يدي يحمل جثة العبودية ..... أشياؤك السرية أسطورة في صدي بيت منها قصرى حقرت فيها قبري
٣٧	٦٢	سمادير	٧٩ / ١١ / ١٥	أسمائنا ليس لها محلّ إلا على شواهد القبور



مسلل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآبيات
٣٨	٦٥	خطاب إلى سبلنا نوح	٧٩/١٢/١١	وَعَمَرْتُهُ فِي أَحَابِيرِ الزَّمَانِ قَبْلَ النَّبِ عَامٌ وَعَامٌ فِي دُنْيَا الْقُبُورِ فَأَقَامَ مَنِيْرًا تَتَأَوَّبُ الْمَوْتَى عَلَيْهِ يَخْطُبُونَا ..... عَنْ رَمَسٍ تَحْتَ الثَّرَى
٣٩	٦٧	تأملات ذاتية	٨٠/٤/١٣	إِيْمَانًا فَمُوتَ ..... إِيْمَانًا فَمُوتَ ..... إِيْمَانًا فَمُوتَ ..... ..... سَكَلْتُ حَقْلًا الْقُبُورِ هَلْ لَمْ فِي يَدَيْكَ جَوْهَرَةٌ قَالَ : أَنَا مُؤْمِنُ الْعَصُورِ وَمَا لَدَى غَيْرِ الْمُقْبِرَةِ إِنَّ إِلَيْكَ التَّكَلُّفَاتُ وَمَتَى مَتَى شَتَّى فَنَاسِ هَاهُنَا أَحْمِلْ قَائِمِي أُرْسِدْ كُلَّ مَيِّتٍ سَبْلَ طَرِيقَةٍ إِلَى الرَّمَسِ
٤٠	٦٨	إلى رفيقة العمر	٨٠/٤/١٣	مَا فَاتَ مَاتَ فَادْرِكْ هَوَاكَ قَبْلَ الْمَوْتِ ..... عَرَفْتُ فِيهِ حَيَاتِي مَعَ الْهَوَى وَمَعَالِي

ملل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الاهيستات
٤١	-	؟	الكتاب التذكاري	دعى ذكريات الالمس في حُفرة الالمس ولا تنبش عهدا تغيب في الرُغمس
٤٢	-	مع الفراغ	الكتاب التذكاري	مع الفراغ . . . حيث لا مسجون ما لها حُدود يصنعها التاريخ من شرائع الرُغم ..... صبحت بها محافل الموتي
٤٣	-	إنتار	الكتاب التذكاري	او فاسكني في حوزة التاريخ رَمَكْ
٤٤	-	في زمن الحجر	الكتاب التذكاري	في زمن الحجر يتظلم كل شيء يموت كل شيء ويشجذ الرُغمس مناجله
٤٥	-	قرار	الكتاب التذكاري	قررت ان اموت انا - انا قررت من تلقاء نفسي ان اموت ..... قررت ان اموت انا - انا قررت من تلقاء نفسي ان اموت

ملل	رقم القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	تاريخ النشر	الآيات
				.... قررت أن أموت
				.... قررت أن أموت
				.... قررت من تلقاء نفسي أن أموت
				.... حتى يموت ويموت
				قررت أن أموت
				.... قررت من تلقاء نفسي أن أموت
				.... قررت أن أموت
				نعم - نعم
				قررت أن أموت
				.... قررت أن أموت
				نعم - نعم
				قررت أن أموت
				.... قررت أن أموت
				نعم نعم
				أنا قررت أن أموت
				لكن على جنازة الطاقوت

## ٥ - تعقيب

- في هذه الفقرة عن « بداية النهاية » تجلّينا قصيدة « قرار » التي يعان فيها الشاعر رغبته في أن يموت ، وقد سجل « حَيَّات » أو أسباب هذه الرغبة في القصيدة ذاتها ، وستكون لنا وقفة معها ، غير أن هذه القصيدة / الختام منحنا ضوئا كاشفا ، كان لابد أن نتعقبه في الاتجاه العكسي ، لنرى إلى أي مدى يتغلغل شعور الفناء في « لاوعي » الشاعر ، وإلى أي درجة يلجّ بمفرداته المختلفة على قاموس العدواني ، أو معجمه الشعري ، وهنا ينبغي أن نستحضر :
- ١ - أن أحمد العدواني شاعرٌ مُقلِّدٌ ، ضم ديوانه - حصاد خمسة وثلاثين عاما - ثمان وستين ( ٦٨ ) قصيدة . وهناك - أيضا - أربع عشرة ما بين قطعة وقصيدة ، نشر بعضها بعد صدور الديوان ، وحمل الكتاب التذكاري بعضها ، فضلا عن عدد قليل كان قد سبق نشره ، ولكنه أسقطه من ديوانه لأسباب تعنيه . ثم : مسرحية «مهزلة في مهزلة » ، وقد استبعدنا هذه المسرحية من الإحصاء .
- ٢ - وأحمد العدواني ليس شاعر رثاء ، ولم يهتم بهذا الفن من فنون الشعر العربي ، وهذا في ذاته مؤشر ، ترى أن له دلالة عكسية ، لا نستطيع أن نقبس جهده إلى حافظ أو شوقي أو مفران ، ومن الإنصاف - والوضوح المطلوب - أن نقول إن العدواني لا يتفرد من بين شعراء جيله بالمزوف عن الرثاء ، هذا الجيل الذي رفض «شعر المناسبات » وأدخل فيه كل شعر ينبعث عن « مثير خارجي » ، وليس الذي يرتبط بتوقيت مسبق ، أو مناسبة عامة وحسب ، مع أن « الرثاء » قد يكون صادرا عن وجدان صادق ، ومعبرا عن رؤية إنسانية ، أو كونية . إن أحمد العدواني كتب قصيدتين - فقط - في رثاء أبيه ، ثم في رثاء صديقه زميل « البعثة » الذي مات في القاهرة : عبد الوهاب حسين . ومن المتوقع أن تنتشر معاني الاستلاب وصور الفناء في هاتين القصيدتين . ومع هذا سنجد أن قصائد أخرى مثل « مدينة الأموات » (١٩٦٤) ، « من أغاني الرحيل » (١٩٦٩) ، « إشارات » (١٩٧٩) ، « تأملات ذاتية » (١٩٨٠) تنافس قصيدتي الرثاء في ترديد تلك العبارات للحبيطة ، القائمة . أما قصيدة « قرار » فهي قصيدة صنعت بجملة من مادة الموت ، ولهذا نعاملها كتجربة خاصة .

٣ - وقبل أن نتمهل عند الإحصائية ، ونستخرج منها بعض ما تدل عليه ، نقول : إننا اعتمدنا على قصائد الديوان كما هي في ترتيبها ، مع وضوح الاضطراب في وضع بعض القصائد ، أما قصائد ما بعد الديوان فلم نهتم بالترتيب القصير المدى الزمني .  
وقد انتهى الإحصاء إلى الآتي :

عدد مرات الاستخدام	الكلمة	مسل
١٤	الموت	١
٧	مات / ماتت	٢
١٣	الأموات / الموتي / الميت	٣
٩	غوت / يموت / غوت	٤
١٥	أموت	٥
٢	مت	٦
١	مات	٧
٩	الردى	٨
٢	المتية	٩
٤	اليلى	١٠
١	شعوب	١١
٣	فقد / فقيد	١٢
٤	يقتل / مقتل / القتل	١٣
١	يخنق	١٤
٢	غال / يقتال	١٥
١	الذبح بالسكاكين	١٦
١	تصلب	١٧
١	نقق	١٨
١	الشهيد	١٩
٤	العدم / الإعدام	٢٠

عدد مراتب الاستخدام	الكلمة	مسلل
٥	رمة / رمم	٢١
٣	جثة / جثث	٢٢
١٢	القبر / المقبرة	٢٣
١٢	المقابر / القبور	٢٤
٢	رمس	٢٥
٢	حفرة	٢٦
٥	كفن / أكفان	٢٧
١	النمش	٢٨
١	جثارة	٢٩
١	دفن	٣٠
١	تقبر	٣١
١	التابوت	٣٢

منجد أنفسنا أمام هذه المحصلة :

- ٩٥ مرة ترددت إحدى الكلمات : الموت ومشتقاته ومرادفاته .
- ٤٦ مرة ترددت رموز الموت : الرمة والجثة والمقبرة ، والكفن ، والنمش . . . إلخ .
- ثم نصيف إلى هذه « المفردات » نوعاً آخر من « الأوصاف » يؤدي المعنى نفسه ، وقد يكون الأداء - بهذا الأسلوب - أشد إيغالا في القسوة أو الفجعية ، كان يعبر عن الإلقاء ، أو الموت بـ : « الذبح بالسكاكين » ، وقد استخدم هذه الصفات :
  - الرحيل عن الدنيا .
  - إن طوائى البحر يوما في العباب .
  - قد انطوى في التراب .
  - فطواها في التراب .
  - تراباً في التراب على تراب .
  - حتى نقيب في الثرى
  - طوته من جانب الأرض حفرة .

- وطهرته في أحافير الزمان .
- عفى على آثارها .
- تَسَدَّ قَاه بالحجر .
- مستودع الأكفان والرفات .
- غيَّبه العدم .
- يقيم مائماً .
- أجهز اليأس عليها .
- بقايا جيفة .
- رسم تحت الثرى .
- حم القضاء .
- حبيسة القبر .
- حتى يزول كل حي ويبعد .
- ونادراً ما نجد تعبيرات ، خطيفة الوطأة ، هي على سبيل الحصر :
- ولتكن كيش فداء أو ضحية .
- وأنهى عيشة .
- انقطعت عن الحياة .
- صلوا معي على رفاق رحلتى .
- صلوا معي .
- مؤين العصور .

فهذه خمس وعشرون « صفة » للفناء ، وبذلك نكون إزاء مائة وستين وستين مرة استخدم فيها الشاعر هذا النوع من الكلمات والتراكيب بكل ما يحمل من إيهام التلاشي واليأس وخيبة المسعى وقسوة الرأي في الأحياء ( والحياة أحياناً ) فإذا كان كل ما نشر من شعر العدوانى يقف عند (٨٢) قصيدة ، وأن هذه المقدرات والصفات قد أخذت أماكنها في أربع وأربعين قصيدة ، فإن هذا يعطى مؤشراً على المزاج النفسى والتزوع الإنطوائى ، وربما الخوف وإضممار الانسحاب أسمى وأساساً ، فى شعر هذا الشاعر .

ولا بد أن نبيه هنا إلى أن نسبة خفيفة من هذا الاستخدام وطُفِّتْ فى الإلهام المعاكس ، إنه إذا قال - مثلاً - « اقتسِل اليأس » فقد استخدم لفظ القتل يريد إذكاء

الآمل وتعميق الحياة - - إن هذا الاستخدام دخل في الإحصاء ، ولم نقرده بدلالة خاصة ، لأننا لم نكن نبحث في المعنى المجرد ، وإنما في المعجم ، في الألفاظ الحاضرة ، والمعاني المتبادرة ، فإن من يقول « اقل اليأس » هو نفسه الذي يملك أن يقول : « ازرع الآمل » ، فإذا كان المعنى المجرد ، المحصلة النهائية ، تنطوي على قدر من التقارب ، فإن بين الأسلوبين مسافة شاسعة !!

على أن هذه الأرقام ذاتها يمكن أن تعطي مؤشرا آخر ، إذا ما قرأناها في صعودها أو هبوطها أو انقطاعها ، ما بين عام وآخر ، وبالنسبة لمن نشغل أنفسنا باتفاق هذا التذبذب مع مجريات حياة الشاعر الوظيفية ، أو اختلافها ، أو تناقضها ، ليس إنكارا أو استنكارا إن يتأثر فن الشاعر بحياته العملية وموقعه الاجتماعي ، فهذا هو الطبيعي وإن اختلفت مسارب هذا التأثير ( إنه قد يكون على نسق تأثير المواد الكيميائية في النبات ) ولكن ، لأن النفوس تختلف في سرعة التأثر ، ووجهة التأثير ، ولهذا لم ندخل في هذا الإحصاء الأتي إلا القصائد المثبتة في الديوان محددة التاريخ بصورة قطعية :

العام	عدد القصائد المنتجة	القصائد التي ورد بها الموت	عدد مرات الاستخدام
١٩٤٧	٣	١	٤
١٩٤٨	٤	٣	٥
١٩٤٩	٤	٣	٨
١٩٥٠	٢	١	٣
١٩٥١	٣	٢	١١
١٩٥٢	٢	١	١
١٩٥٣	١	١	١٢
١٩٦١	١	-	-
١٩٦٢	١	-	-
١٩٦٣	٢	١	٣
١٩٦٤	٦	٤	٣٤



العام	عدد القصائد المنتجة	القصائد التي ورد بها الموت	عدد مرات الاستخدام
١٩٦٥	١	١	١
١٩٦٦	٣	٢	٣
١٩٦٧	٣	١	١
١٩٦٨	-	-	-
١٩٦٩	٤	٤	١١
١٩٧٠	-	-	-
١٩٧١	٢	٢	٥
١٩٧٢	١	١	٥
١٩٧٣	٥	-	-
١٩٧٤	-	-	-
١٩٧٥	-	-	-
١٩٧٦	٧	٤	٦
١٩٧٧	-	-	-
١٩٧٨	-	-	-
١٩٧٩	٥	٣	١٣
١٩٨٠	٨	٤	١٤

بالعودة إلى هذا الثبت ستلاحظ السنوات العشر الصامتة ( أو المشغولة بتأليف بعض الأغاني والانغماس في الوظيفة وبعض الأنشطة من خلال النوادي ) ، وتلاحظ أيضا انقطاع القصائد عن الأعوام ١٩٦٨ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ، وتلاحظ ثالثا أن بعض السنوات شهدت نشاطا ملحوظا ، وكأنها كان يحتجز قصائد يدفع بها إلى النشر دفعة واحدة ، وبصفة عامة لم تكن شاعرية العدواني غزيرة بدرجة تجعل الانقطاع ملحوظا ، كما أن دوران شعره في غرض واحد ، تقريبا ، ساهم في نفي الغزابة عن الانقطاع ، أو الندرة على حد سواء .

## قرار

(١) قررتُ أن أموتُ !

أنا - أنا - ...

قررتُ من تلقاء نفسي أن أموتُ ،

كي لا أرى غناجر العارِ

تطعنُ أفكاري

ويحكّمُ الدمارُ داري

واللُكُ للحنفاشي والعنكبوتُ

قررتُ أن أموتُ !

أنا - أنا - ...

(٢) قررتُ من تلقاء نفسي أن أموتُ ،

خلعتُ أثوابي على عراةِ وطني

أولئك الذين غلبتهمُ الريحُ

على أثوابهم ، منذ قديم الزمان

ومُحيّتُ آثارهمُ في صحفِ الحياة

فما لهمُ ذكر على السنةِ الرواةِ

قررتُ أن أموتُ

في غايةِ السكوتِ

قررتُ أن أموتُ

أنا - أنا - ...

(٣) قررتُ من تلقاء نفسي أن أموتُ ،

كي لا أرى ألويةَ الحريةِ

معلقةً على أحذيةِ السلاطينِ

وفي سُرَادِقِ القصورِ الملكيةِ  
يُضَاجِعُ الأَئِمَّةَ طَهَارَةَ الدِّينِ  
حتى تموتَ ويموتَ  
قررت أن أموتَ !  
أنا . . .

(٤) قررت من تلقاء نفسي أن أموت ،

كي لا أرى زخارف اللسانِ  
أو روائفَ القلمِ  
تَهْدِمُ في ديارنا القِصَمَ  
في ظلِّ سُلْطَةِ الجِوَارِي والحَقَمِ  
تحت سماءِ الملوكوتِ  
قررت أن أموتَ !  
نعم . . نعم

(٥) قررت أن أموت ،

ويَصْنَعُ التاريخُ من صَوْتِ قراري  
وتتطوى آثارى ،  
كما انطوى سجلُّ أجدادى ،  
الذين دفعوا مَعيشةَ الهوانِ  
وأعلنوا المعصيانِ  
على سيوفِ الجيروتِ  
قررت أن أموتَ !  
نعم . . نعم

(٦) قررت أن أموت ،

ولا أرى جواهرَ العقدِ الثمينِ

تُعرضُ في أروقة الدكاكين ،  
لكل من هبَّ وذبَّ ،  
وأمة العرب ،  
تُحشَرُ في ملاهي المساكين  
تنبش في ترابها عن قوت  
قررت أن أموت  
نعم ، نعم . . .  
أنا قررت أن أموت  
لكن على جنازة الطاغوت .

هذه القصيدة ليست جديدة في معانيها ، أو صورها ، بالنسبة لقصائد الشاعر السابقة ، وليس ردة هذه الصور إلى سوابقها بالأمر الصعب . وقد تكون الصورة :

خلعت أثوابي على عراة وطني  
أولئك الذين غلبتهم الريح  
على أثوابهم ، منذ قديم الزمن

موجودة بتركيبها ، ومغزاها في قصيدة « البحرود مع الرياح » للشاعر الدكتور خليفة الوقيان ، وهي عنوان ديوانه الأول . أما ما يحملنا على الوقوف عند « قرار » العدواني ، فيرجع لأمرين :

● أحدهما : ما تدل عليه من شعور بالانتهاء ، بخيبة السعي ، بانقلاب الأحوال ، ولابد أنه صنعها عندما تازمت أوضاع المجلس الوطني للثقافة ، فقرر الشاعر أن يتقاعد ، حتى لا يرى جهده يتراجع وينطفئ ، ولا يملك لشيء دفعا .

● أما الأمر الثاني : فهو البناء الفني « الترجيبي » الذي أقيم عليه هيكلها ، فالقصيدة من مجموعة جمل تتكرر ، ثم يعقبها « تعليل القرار » الذي يختلف كل مرة ، مع ثبات اللازمة ، أو الترجيع ، الذي يناسب ، أو يجسد حالة الوهن التي تصيب من يرى الموت .

بناء القصيدة بناء تناقض ، بين « أنا » الحاضر ، و « الموت » ، الغائب ،

والقرار الإرادي ينتهي إلى فقدان الإرادة ، وتحقيق تناقض جديد ، إذ يمثّل الموت ، وتغيّب الأنا .

يتأكد الترجيع بتوازنات ، إذ تتوالى الترجمات :

قررت ١٤ مرة .

أموت ١٤ مرة .

أنا ٨ مرات .

من تلقاء نفسي ٤ مرات .

فالأنا مغلوقة ، تساق إلى مصيرها . وفي الجزء الأخير من القصيدة تغيّب « الأنا » تمهيدا لفتاتها ، وتُحل مكانها عبارة الاستجابة الخاضعة : نعم ، نعم ، نعم (٦مرات) فإذا اجتمع عدد مرات تردد « الأنا » ، وعدد مرات تردد الـ « نعم » كان الحاصل ١٤ مرة ، فهو بهذا تعادل « الموت » - فصراع « الأنا » « والموت » هو صراع الوجود والفتاء ، وإذا كان المرء يملك قرار موته ، أو إعلان القرار ، فإنه لا يملك وضع حالته ، أو فرض صورته . من هنا تخلّت إضافة « من تلقاء نفسي » في النصف الثاني من القصيدة ، وحلت « نعم » مكانها ، تغيّباً للتلقائية . وهذا المعنى ينسبط على بعض مقاطع القصيدة ، فبين « صُحُف الحياة » و « ألسنة الرواة » تناقض زمني ومنطقي ، وكذلك يتناقض صمت التاريخ عن صوت قرار الشاعر ، وحرصه على إعلان هذا في قصيدته .

في القصيدة خلل في تعاقب تلك الأسباب التي حملته على تعجل رغبة الرحيل :

١ - فهو ثائر على الذين خالفوا أفكاره .

٢ - ولأن جهده في حماية المستضعفين لم يثمر .

٣ - ولأن قيم الحرية والطهارة والدين مهددة .

٤ - ولأنه يجري تزييف الحقائق وقلب المعايير .

٥ - وهذا المقطع الخامس ذاتي هو استمرار للأول .

٦ - ولأنه يرى الكرامة التاريخية لأمتة مهددة - فهذه النقلاّت ليس بينها رابطة حتمية ، وليست آخذة في التصاعد لتعميق الشعور بالمعاناة وتأكيد الطابع الدرامي ،

وربما كان الأكثر دقة أن تتوالى المقاطع : (١) ← (٥) ← (٢) ← (٦) ← (٤) ← (٣) فأنه بهذا الترتيب ينتقل من الخاص إلى العام ، وإن يكن الشاعر مغروسا في هذا العام بذاته ، كما أن الخاص ينتهي إلى عام أيضا ، ولكن التدرج من الأنا ، إلى الحياة والتاريخ هو الذي يناسب انفجار الذات بالغضب ، وعذابها بما حولها ، على أن الفقرة السادسة تبدو مضطربة ، فمع التعميم الغامض في « المقد الثمين » ، فليس للدكاكين أزوقة ، وهذه العامية المبتذلة في « كل من هب ودب » لا تناسب الجو التاريخي المنسحب من الفقرة الخامسة ، والمؤكد بالإشارة إلى « أمة العرب » -  
ومهما كان وجه النقد في « قرار » أحمد العدواني ، فأننا - في هذه الفقرة - كشفنا جذور علاقته بالموت ، وهي علاقة قديمة ، ممتدة ، حاضرة في أكثر قصائده، وهذا القرار الأخير لم يكن أكثر من إعلان للنهاية . .

\* \* \*



## الفصل الثانى

### الديوان

التكوين - الدلالات

- ١ - مقدمة \*
- ٢ - محذوفات الديوان \*
- ٣ - مراجعات الديوان \*
- ٤ - التشكيل الموسيقى \*
- ٥ - مصادر التجربة \*





## الديوان

### التكوين - الدلالات

#### ١ - مقدمة :

تأخر صدور الديوان الوحيد لأحمد العدواني ، أكثر مما يحتمل شاعر غيره أن يتمهل في جمع أوراقه وتقديمها إلى الناس ، وبخاصة إذا تذكرنا أن أجهزة الثقافة (الحكومية) في الكويت ما كانت لتأخر لو رغب في نشر ديوانه ، وأن دور النشر في الكويت وفي بيروت لا بد أن ترحب بنشر الديوان إن لم يكن لمستوى شعره ، فلمكانة صاحبه واسمه المرموق في الخليج والجزيرة ، وكذلك إذا ما تذكرنا أنه لم يكن يحبس قصائده ، فقد وجدت سبيلها تباعا على صفحات « البعثة » ، وفي زمن آخر على صفحات « البيان » (مجلة رابطة الأدباء في الكويت) حتى وإن احتفظ بها بعض الوقت بقصد التنقيح والمراجعة ، يتضح هذا حين نجد قصيدة وثلاث مقطوعات تنشر معا في يوم واحد : قصيدة « معزتنا المعجزة » ، وثلاث قطع بعنوان « كلام » ، و « كتابة » ، و « حكاية » نشرت جميعا بمجلة البقعة في ١٧ ديسمبر ١٩٧٣ ، يعقب هذا صمت طويل لتنتشر مجلة « البيان » خمس قصائد مهمة في عدد واحد ، وهي : « إليها » و « انتظار » و « مدينة » و « تقول لي السمراء » و « كلمة العصور » وجميعها في عدد يناير ١٩٧٦ ، وليس بين المجموعتين شعر منشور ، وأغلب الظن أنه كان يجيل (أجيل الشاعر : صعب عليه القول) حيننا بعد آخر ، وليس هذا بمستغرب على شاعر ، وإن تفاوت مداه بين واحد وآخر ، (وهو شاعر غزير التاج مثل شوقي نروي نوادر تتعلق بهذا العجز المياغت عن القول) وهاهنا لنا ملاحظة : فالقطع الأربع التي نشرت معا بمجلة البقعة جاءت على نمطية بحر الرجز « مستعلن » ، والقطع الخمس التي نشرت معا بمجلة البيان جاءت

أربع منها على تفعيلة الرجز ، وهي : « انتظار » و « مدينة » ، وفي « خواطر » جمع بين تفعيلة الرجز « مستغلن » والرمز « فاعلان » وفي « نقول لى السمراء » و « كلمة المصور » أدخل الخن على تفعيلة الرجز ، أما « إليها » فهي القصيدة الوحيدة في هذه المجموعة التي استقلت بوزنها تماما ، لأنها جاءت على بحر « الوافر » : « فاعلان فاعلان مفاعل » .

فهل يكون الظن قريبا من الصواب لو رجحنا احتمالاً : أن هذه القصائد أو القطع المتتابعة إبداعاً ، المتوحدة وزناً ، المقاربة مضموماً ، تجيش بها نفسه في زمن واحد ، فتتطابق ، بين الاتصال ، والانتقطاع ، فيأبى أن يبذل جهداً إضافياً لإدماجها في بناء واحد ، مع إمكان هذا ، ويدفع بها إلينا في تكوينها التلقائي ؟ لست أستبعد هذا ، وبخاصة حين نتأمل القطع الخمس الأخيرة ، إن قصيدة « إليها » لا تستقل بوزنها فقط ، بل بمضمونها وجوها ، ومعجمها ... إنها تجربة صوفية ، ذات لغة خاصة ، وفلسفة خاصة ، ووزن ونظام خاص بها أيضاً ... انفردت به عن قطع هذه « الدفقة » التي دفع بها إلى النشر معاً .

ظهر ديوان « أجنحة العاصفة » خريف عام ١٩٨٠ ، كان الشاعر يقارب الستين ، ولم يقم هو بجمعه وترتيب قصائده ، وإنما تولى هذا الشان من خاصة محبيه ، وبخاصة مريدته له : سليمان الشطلي ، الأستاذ بكلية الآداب ، الناقد القاص - وخالد سعود الزيد ، الشاعر ، صاحب موسوعة : « أدباء الكويت في قرنين » ، قدما للديوان بكلمات قلالات ، أهم ما فيها إبراز طبيعة العدواني أو طبعه المنعكس في شعره : « ما كان متفصلاً وإن كان عازفاً ... يتوارى حتى تخالّه بعيداً بينما هو الأقرب إلى قلب المعاناة » .

ثم أشارا إلى أن هذا الديوان يضم أغلب شعر العدواني ، إلا القليل « رأى الشاعر تأخير نشره ، وقد استصوبنا رأيه » وكذلك « استبعدنا الأغاني الكثيرة ، ومعها بعض القصائد ، فقد يسعدنا الحظ لإخراجها في حلة متكاملة » .

وهنا أقول عن علاقتي بالديوان ، إنه عقب انتهائي من إعداد كشف الصحافة الكويتية ( وقد نشرته جامعة الكويت عام ١٩٧٤ تحت عنوان « الصحافة الكويتية في ربع قرن » ) ظهر لى بوضوح « حجم » شعر العدواني وشاعريته ، إذ حدد هذا الكشف إحدى وأربعين قصيدة ، آخرها « شطحات في الطريق » - وقد نشرت بمجلة

البقرة في ١٧/٤/١٩٧٢ ، وهو أخصى مدى بلغة الكشف وتوقف عنده - فرايت أن أخطب الشاعر في شأن إصدار ديوانه ، فحاول أن يهون من قيمة جهده وإبداعه ، وكانت هذه « نعمة » مألوفة منه ، لا يأخذها سامعها بمعناها الحرفي ، في مقابلة صحفية ، قال جواباً على سؤال عن عدم اهتمامه بإصدار ديوان يجمع شعره ويحفظه :

« إنني مصاب بما يسمى « مرض اللثا الأعلى » فيخيل إليّ أحياناً أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يجمع ويطبع ويُفرض على الناس ، وأن الكلمة التي أريد أن أقولها ، لم أقلها بعد . . . وكل ما صنعتُه هو تجارب أولية لشيء لا يزال يتكون .  
في هذا الجواب قدر من التواضع ، هو تواضع الواقع من مكانته عند صاحب السؤال ، والقراء أيضاً ، وقدر مساو ، وربما أكبر ، من القلق . . . الفني ، وقلتي آخر أرجح أنه يحس في صدور كثير من أدباء الخليج ، فلم يكن العدواني فيه حالة خاصة ، مصدره تلك الشهرة العريضة الداعة التي تحظى بها بعض الأسماء ، مبكرة جدا ، لغوة البداية ، أو لأي سبب حقيقي أو عارض ، فهذه الشهرة الواسعة المبكرة يستمتع بها الأديب ويجني ثمراتها ، وقد يتردد في عرضها « للاختحان » إذا ما جمع نتاجه العلمي أو الفني ، ولست أستبعد أن يكون شيء من هذا الاحتمال صرف العدواني - مع أسباب أخرى تذكرها - عن المسارعة إلى نشر ديوانه ، فقد كان اسمه ، وما يستقر في الأذهان عن أفكاره ورصائنه ومبادئه ، ومقدرته الفنية ، يتجاوز ما يمكن لديوانه أن يثيره في هذه المجالات .

وكان قبيل صدور الديوان قد أخذ مكانته رائدا ثقافيا صاحب رسالة قومية تنويرية تقدمية ، من خلال المطبوعات التي تصدر عن حكومة الكويت ( سواء وزارة الإعلام - والمجلس الوطني للثقافة ) حاملة اسم أحمد مشاري العدواني على أغلفتها الداخلية ، فرمى رأى أنه من الخير له ألا توضع « شاعريته » على محك الاختيار والمقارنة بشكل نهائي ومحدد .

ولا أعتقد أنه كان يبالغ في قلقة تجاه هذه النقطة ، إن كثيرا من شعراء الكويت نشروا دواوينهم نباحا ، ولم تكن في مستوى شعر العدواني ، ولكن هؤلاء الشعراء بدؤوا هذا النشر مبكرا ، وبعد مرور السنين ، وربما تعدد الدواوين ، لم تكن لأحدهم مكانة العدواني الثقافية ، وشهرته شاعرا رصينا مجددا ، ربما دون أن يتداول أحد له قصيدة ، أو تسير أبياته تتأقلمها الأقواء .

يدخل في أسباب الخرج - بدرجة ما - أن العدواني كان المسؤول الأول عن شؤون الثقافة والنشر الرسمية ، وقد نشر دواوين كثير من الشعراء ، وربما وجد صعوبة في أن يضع نفسه موضع من يقدم نفسه في جهاز يرؤسه !! والذكر أنني عاودت مفاصلته في شأن الديوان ، وكنت اقترحت على « جمعية اللغة العربية » المكونة من طلاب قسم اللغة العربية بكلية الآداب ( جامعة الكويت ) وكنت رائدا لهذه الجمعية ، اقترحت على الطلاب أنه بدلا من استهلاك « ميزانية » الجمعية في إصدار « مجلة » طلابية ، كما جرى العرف ، يمكننا استئذان أحمد العدواني في جمع ديوانه ونشره ، رحب الطلاب بهذا التوجيه ، وتكون منهم وفد قابل الشاعر وعرض الأمر عليه ، فوافق مرحبا ، وتحدث بهذا في إحدى « مقابلاته » الصحفية ، مما يدل على ارتياحه للمشروع ، من المؤسف أن أمنيته لم تتم ، بل لم تتحرك خطوة ، فقد تولى أحد أعضاء هيئة التدريس إنشاء الطليعة عن هذا العمل ، وكان يشغل منصبا إداريا ، فهابه الطلاب وتراجعوا ، فلم أعاد الأمر ، واكتفيت بجهد فردي ، تنقّس في اختيار خمس عشرة قصيدة ، وضعتها في مختاراتي التي نشرت عام ١٩٧٤ تحت عنوان : « ديوان الشعر الكويتي » ثم في دراستي الموسعة التي نشرتها مجلة : « دراسات الخليج والجزيرة العربية » ( أبريل ١٩٧٦ ) بعنوان : « أحمد العدواني - شاعر متصوّف في محراب المجتمع » .

إبان كتابة تلك الدراسة المشار إليها تعددت لقاءاتي مع الشاعر ، ألححت على شعراء « الذي لم ينشر » ، رفض الإفضاء بكلمة واحدة عن السنوات العشر الساكنة في مسيرته الشعرية ، أعطاني « كشكولا » أحمر خلافا من البلاستيك السميك ، فيه نحو مائة ورقة ، لم أهتم بإحصاء ما به من قصائد ، لكن ريعه فقط تقريبا كان القدر المكتوب ، خطفت بصري قصيدة « ذكريات في حان » أعجبتني المقدرة التصويرية ، في رسم الشخصيات بصفة خاصة ، وطابع المداخلة ، والحنان الفياض الذي اختار به ألوان اللوحة النابضة . استأذنت الشاعر في نشر هذه القصيدة ضمن دراستي عنه ، فوافق ، ونظرة « شغوفة » قديمة تطل من وراء زجاج نظارته الطبية الغامقة ، وبالفعل وضعت القصيدة كاملة وأنا أطيّر فرحا بها ، ليس بجمالها الفني وحسب ، وإنما لشعوري بأنني أقدم إلى قاري الشعر في الكويت بخاصة قطعة من الوجه الخفي لشاعره المفضل ، هو في رأيي الوجه الحقيقي ، المرح ، الحب للحياة ، التعاطف مع الضعف الإنساني ، وأذكر أن محمد الرميحي ( رئيس تحرير مجلة العربي حاليا -

رئيس قسم الاجتماع ذلك الحين ، ورئيس تحرير مجلة دراسات الخليج وموسسها ( فائض ) في أمر تلك القصيدة ، وطلب إسقاطها ، فرفضت ، وربطت بين نشر الدراسة كاملة وفيها قصيدة « ذكريات في حان » أو عدم نشر الدراسة ، فسكت ، ونشرها ، واعتقد أنني لحت في عتبه تلك النظرة ذاتها التي لحتها في عيني العدواني حين أظهرت لمسكي بهذه القصيدة . لقد تضمنها الديوان ، وفي هامشها إشارة إلى شيء مما أفصله الآن - وفي ذلك الكشكول الأحمر قرأت قصيدة « نهدك » التي أخذت مكانها في الديوان عقب قصيدة « ذكريات في حان » ( أو قبلها لأن جامعي الديوان رتبها تنازلياً من الأحدث إلى الأقدم في تاريخ النشر ) وقد اعتبرها القصيدتين من نتائج الحمسيّيات ، ونصاً على هذا دون دليل موثق ، ولهما الحق في هذا ، فمثل هذا الغزل المكشوف ، والتصوير العاري لا بد أن يرجع إلى زمن ياذن بهذا ، كما أن فيهما طابع تلك المرحلة المبكرة .

سليمان الشطي هو صاحب الخطوة الأولى في تجميع الديوان ، فقد استعنت - في مختارتي - بقصائد للعدواني نسخها عن مجلة « البعثة » ( وهذا سبب الكلمة التي أهديت فيها ديوان الشعر الكويتي إليه ) وقد ظننت أن أحمد العدواني سيشاركني مع من اختارهما بجمع قصائده وترتيبها ، أو سيقتصر اسمي إذا كانا قد بدأ بعرض مشروعهما ، ولكنه لم يفعل ، ولم يفعل ، وتلقيت نسختي بإهدائه ، مثل كثير من المعجبين بشعره .

قبل أن يطبع الديوان جرى تبادل حوار لاختيار عنوان ، اقترح الشاعر أحد عناوين : « سمادير » - وهو عنوان لإحدى القصائد ، و« أجنحة العاصفة » وهو عنوان عام ليس مختصاً بقصيدة ، وإنما جاء في شكل صورة في سياق قصيدة : « من أغاني الرحيل » ( مايو ١٩٦٩ ) :

رَحَلْتُ عَنْكُمْ  
لَكِي أُمَارِسَ الْحَيَاةَ . .  
فِي مَقَامَرَاتٍ . . مَا لَهَا نَهَايَةٌ . . !!  
أَجِسُ فِيهَا نَشْوَةَ الْخَطَرِ . .  
فَرِيشُ لِي أَجْنَحَةُ عَاصِفَةٍ  
تَقْرُبُ فِي الْأَجْوَاءِ . . كَالْقَدَرِ

وإذا كان لا بد من التمسك بالأجنحة ، فإن « روح » الديوان أقرب إلى الأجنحة المتكسرة ، التي سبق إليها جبران خليل جبران ، فمغامرات شاعرتنا ذات متطلقات أرضية ، وبرايتها هموم اجتماعية فكرية ، وظلت في صميمها فردية ، معزولة بالتأمل عن الحركة ، واستقراء الجماعة ، وتنبؤ إحلامها .

إن التدقيق في قصائد الديوان يدل على أن الشاعر كان حاضرا في مراحل إعدادها للنشر ، ذلك لأننا نلاحظ :

- ١ - أن عددا من القصائد التي سبق نشرها في أزمنة مبكرة ، حُجِّتْ عن الديوان ، وقد أشار جامعا الديوان إلى هذا ، ووعدا باستدراكه مستقبلا .
- ٢ - وأن عددا من القصائد تمت مراجعته ( ولابد أن يكون هذا من فعل الشاعر ) قسم شيء من الخلف أو الإضافة محدود ، كما غيرت عناوين بعض القصائد .

## ٢ - محذوفات الديوان ، وما بعد الديوان :

هناك مقطوعات قصد بها المداعبة ، صنعها الشاعر في بداياته ، ورأى - ونحن معه - أنها خالية من القيمة الفنية ، ولا ترتقى إلى مستوى الشعر ، مثل هاتين القطعتين ، وقد نشرتا بمجلة البعثة ( نوفمبر ، ديسمبر ١٩٤٧ ) الأولى عن بدلة قديمة ، والأخرى محاكاة عابثة لقصيدة شوقي : « سلوا قلبى » وقد شاركه في صنع هاتين القطعتين صديقه حمد الرقيب ، ولهذا نشرتا بتوقيع مركب من اسميهما : « العُزْرَجِيّ » ، والنظم فيهما ركيك مثقل بالضرورات والالتواءات ، وهذا مطلع القطعة الثانية :

سلوا جيبى خداه خلا واعذا	لعل له على المشرف عذابا
ويسأل عن فلوس كل شهر	فيصدم بالحقيقة ، واعذا
يقول له رئيس البيت : امشى	فإن البيت يطلبكم حسابا

..... الخ -

أما حين يتغرد العذوائى بهذا المستوى من المداعبة ، فإنه يحافظ على مستواه ، فتحسن أن وراء الكلام العابت شاعرا ، وهذه أبيات أربعة ، هي ما سمح بنشره من قصيدة مداعبة قالها أحمد العذوائى في حفل أقامه طلاب بيت الكويت في القاهرة ،

نحية لشرف البيت ( عبد العزيز حسين ) وقد عاد من الكويت متزوجاً ( مجلة البعثة - مايو ١٩٤٨ ) :

عَبَّ كَأْسَ الزَّوْجِ خَيْرُ الصُّحَابِ      فَمَزَأَ يَا مَعْشَرَ الْعَسْرَابِ !  
حَالَ عَسَنَ نَفْسُهُ الْعُزْبَةُ قُطْبُ      كَانَ فِيهَا مِنْ أَيْرُزِ الْأَقْطَابِ  
أَبْهَ الْعَازِبِينَ قَدْ وَصَّحَ الصَّبِ      حُ وَكَانَ الزَّوْجُ عَيْنَ الصُّوَابِ  
أَعْمَرُوا الْأَرْضَ بِالزَّوْجِ وَالْأُ      فَعَلَيْكُمْ مَعْرَةُ الْإِجْسَادِ !

هل الملح هنا اثراً « عَقْدِيّاً » في مداعبات عباس محمود العقاد له أشياء حين كتب عن أصدقائه وأقاربه ؟!

لقد اختفت « الإخوانيات » تماماً ، مع اعتقادنا أن فترة القاهرة والحياة في بيت الكويت لا بد أن تكون أنتجت الكثير منها ، ولعل السبب في حذفها أن الشاعر حرص على أن يقدم وجهها واحداً إلى متلقى شعره ، وجه رجل الفكر المهموم بالحياة العامة ، والمستقبل الإنساني ، لبني وطنه وأمته ، ونحن لا نستطيع هذا اعتماداً على قراءة « شخص » الشاعر وحسب ، وإنما قراءة شعره أصلاً ، فقد استبعد من الديوان قصيدة ( ٢٣ بيتاً ) بعنوان : « من وحى الذكرى » وقد نشرتها مجلة البعثة ( سبتمبر ١٩٤٧ ) فقد كان الشاعر حينها في القاهرة ، أما ذكرياته التي يستوحىها ، فإنها في الكويت ، وثبتنا هنا لما نغيد لها من معنى وصلة بحياته الشعورية ، ولما تدل عليه من حرية الإحساس وصدق التصوير ، ولأنها علامة مبكرة على مقدرة في الصناعة ، لعلها تتجاوز قدرة تلك القصائد التي واكبها زمناً ، وسمح بنشرها في الديوان :

من وحى الذكرى

ذَكَرْتُكَ أَمْ كَأْسُ مِنَ الصُّبْحِ      وَرَوَّاهُ أَمْ قَيْسُ مِنَ الْأَهْوَاهِ  
فَتَأْتِي نَشْوَى يَقْصُ جَمَالُهَا      فَتَنْ الْهَوَى وَبِشَاشَةِ التَّعْمَاهِ  
طَافْتُ عَلَى قَلْبِي فَصَقْتُ شَوْقَهُ      وَجَرْتُ عَلَى قَلْبِي فَرَّقْتُ غِنْسَانِي  
مِنْ كُلِّ بَارِقَةٍ إِذَا عَاطَفَتْهَا      وَصَفَّتْ لَكَ الْآءُ بِالْأَلَامِ  
أَوْ كُلِّ خَاطِرَةٍ إِذَا اسْتَوَحَّتْهَا      جَاءَتْ عَلَيْكَ رَوَاهُ الْإِيحَاءِ  
بِأَحْيَا ذِكْرِي الْكُوسِيَّ وَحَيَّاهُ      أَوْقَاتُ صَفْوَى وَازْدَهَارِ صِيَانِي  
أَبْهَمَ أَسْلِمَ لِلْفَتْوَى مَقْشُودِي      انْسَقَطَ اللَّذَاتُ فِي الْأَرْجَاءِ  
هَمِّي مُسَاجَلَةُ الْهَوَى أَوْطَارُهُ      وَإِثَارَةُ الْأَنْظَارِ حَوْلِي قَتَانِي



مَنْ لِي بِهَاتِيكَ المِزَابِ بعد ما  
وَتَغَرَّبْتَ نَفْسِي فَكُلُّ مَقَرَّبِ  
جَوْعَانٍ وَالْإِمَارُ مِلُّ مَزَاوِدِي  
وَإِذَا مَلَكْتُ إِلَى السَّكِينَةِ خَطَّةُ  
أَيْنَ السُّكُونُ ! وَكَيْفَ يَهْدَى خَاطِرُ  
عَشَقِ السَّلَامِ كَمَا يَصُورُهُ الْمَنَى  
وَعِنْدَا يُفْتَشُ عَنْهُ فِي دُنْيَا الْوَرَى  
خُلُقِي الثَّرَى أَلَا يَظَلُّ عَلَى الثَّرَى

وَطَنِي بِحَقِّكَ هَلْ حَقَّقْتَ لِعَائِبِ  
أَنَا إِنِّيكَ الْهَانِي عَلَيْكَ وَلَنْ تَرَى  
وَطَنِي الْكُوَيْتُ ... وَنَهْدُ كُلِّ مُتَجِدِّ  
نَلْتُ الْمَنَى وَبَلَّغْتُ كُلَّ مُؤَمِّلٍ  
وَاحْتَلَّ بِحَقِّكَ فِي السَّمَاءِ مَحَلَّةُ  
دُرُّ الْخَلِيجِ أَحَدُهُنَّ تَأَلَّفَا  
وَتَأَصَّلَتْ فِيكَ الْقُنُونُ وَأَطْلَعَتْ

لا يزال المطلع ينتمي للتراث الشعري العربي ، إذ تستجلب الذكريات البعيدة ،  
وتناظر ، بالحنين إلى المراه ، أو مجالس النقوة بالكأس ، وقد ألمح في هذه القصيدة ،  
نوعاً من استدعاء قصيدة مطران خليل مطران الشهيرة : « المساء » ، ومطلعها :

دَاءُ أَلَمٍ فَخِلْتُ فِيهِ شِفَائِي مِنْ صَبَوْنِي فَتَضَاعَفَتْ بِرَحَائِي

إن التباعد في الغرض الشعري ظاهري تماماً ، فكلما الشاعرين يملكهما الحنين ،  
ويخفق قلباهما باللوعة ، واستدعاء الذكريات العزيرة ، القرية ، والشعور بالغربة  
ظاهر في القصيدتين ، منصوص عليه - في هذه الفترة المبكرة - في قصيدة  
العدواني ، والقصيدتان متفتتان وزناً وقافية ، وكلمات القافية مستوحاة ، ولعل  
أحمد الشرباصي ( في : أيام الكويت ) حين أشار إلى تأثير الشاعر بشعر خليل مطران

( بل جعل اسمه الأول فيمن تأثر بأشعارهم من المحدثين ) كان يضع في اعتباره هذه القصيدة ، وقد يكون هذا التأثير الواضح هو السبب الأهم في استبعاد الديوان لهذه القصيدة وإن كنا نعتقد بوجود سبب أكثر وضوحاً ومباشرة ، فربما خفى هذا التواصل بين القصيدتين على غير المهتمين بالشعر ، أما هذا السبب الآخر ، فإنه مائل في تلك « الصراحة » التي عبر بها الشاعر عن جانب من عواطفه وسلوكياته وتوابعه ، في تلك الأبيات :

يا حبذا ذكرى الكويت وحيداً      أوقأت صفوى وإدعاه صباي  
أيام أسلم للفتوة مفودى      انشقت اللذات في الأرجاء  
هوى مساجلة الهوى أوطاره      وإثارة الأنظار حول فئاسي

إن الأبيات التالية أكثر أهمية ، وأقوى صياغة . ولكن هذه الأبيات الثلاثة ، التي تفصح عن حياة (كانت) خفية ، أو خافية ، مصدرة باسم الكويت ، هي السبب المرجح لاستبعاد هذه القصيدة، ولعل الشاعر لم ينشرها - حين صنعها - إلا بدافع أن المجلة الطلائية كانت لا تزال مجهولة لم يعرف بأمرها أحد غير المتصلين بأمور النشاط الطلاي في القاهرة ، ولعله ندم على هذا النشر ، ولهذا لم يعاود التجربة .

وسبق أن أشرنا إلى ملايسات نشر « ذكريات في حان » ، وإن وجه التسامح في إذاعتها على الناس أن الشاعر كان قد تجاوز الخمسين ، وأنها - بموضوعها - تنتمي إلى زمن تم نسيانه ، وربما دخل في هذا السماح أنني أضفت القصيدة إلى مقال كانت وسيلة نشره مجلة فصلية ، ذات طابع اجتماعي ، وأرجح أن القصيدة التي استخرجها جامعاً الديوان ومنسقاء ، وهي قصيدة « نهداك » وقد نقلها عن « الكشكول الأحمر » مرت من « ثقب » الاعتبار الزمني ، وأنها في سياق الديوان ، وقد كانت هذه القصيدة مما أذن المدونين بإطلاقه عليه ، ولكن فصلت « ذكريات في حان » عليها لما لها من قيمة فنية وإنسانية ، وهذا لا يتوافق لقصيدة « نهداك » التي تقوم على تليقسات واضحة ، ولا تنبئ عن عاطفة ، حتى ولا الانفعال الجنسي !!

ثم تأمل الفصائد المستعدة من الديوان ، ذات الطابع « السياسي » فنجد بين أيدينا عدداً كان من المهم ألا يستبعد ، نتذكر قصيدة « نحية المعهد الجديد » - ( سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول ، وما نرجح أنه ترتب عليها من عزوف الشاعر عن

الشعر ، أو عن نشر شعره نحو عشر سنوات ، اكتفاء ببعض الأغاني ( فلا تملك إلا أن تطيل العجب أنه لم ياذن لها بمكان في ديوانه ، إذ كان - حين صدور الديوان - قد مضى على نشرها الأول بمجلة البعثة نحو ثلاثين عاماً ، وكان الحاكم الذي وُجّهت التحية إليه قد رحل عن دنيا منذ ربع قرن ، وتولى أميران بعده ١١ فهل كان الشاعر يريد استبعاد أية قصيدة تثير قلق الماضي أو تذكّر به بعد أن طواه النسيان ؟ ( وكان من أجدت إليه من أدباء الكويت عن هذه القصيدة يبدو عليه شعور المفاجأة ، ربما لوجود هذه القصيدة ، وربما لما يحمله مضمونها كما رأيته ) أو كان يستبعد القصائد ذات الارتباط السياسي بوجه عام ، لأنه يريد أن يقدم نفسه لقارئ شعره على أنه شاعر إنساني خالص ، لم يتجاهل روابط المكان والزمان ، ولكنه لا يريدنا أن نعتقد أنها - في مستواها الإقليمي - قد وُجّهت موهبته ، وسيطرت على انفعالاته وفقاً ما ؟

إننا نرجح هذا الاحتمال الأخير ؛ لأنه استبعد قصيدته ( المنشورة في آخر الكتاب التذكاري ) تحت عنوان : « يا واضعي الدستور » ، ولا نجد إشارة أو تضمينا يدل على سبق نشرها ، رغم الفراض أنها نُشرت عام ١٩٦٠ حين كُوِّنت لجنة لوضع دستور الكويت ، وعلى أساسه أعلن الاستقلال ( ١٩ يونيو ١٩٦١ ) ، ولأنه استبعد قصيدته الأخرى ، بعنوان : « كُنّا لها يوم التّزال دمارها » ، وقد قالها في وداع كتيبة من الجيش الكويتي توجهت إلى منطقة القناة ، تُنقّب إلى جانب الجيش المصري ( يوم ٢٧ / ٥ / ١٩٦٧ - وقد نشرت أيضاً في نهاية الكتاب التذكاري ) فلمنظر إلى هاتين القصيدتين ، على ما فيهما من بُلب للمشاعر الوطنية ، على أنهما من قصائد « المناسبات » إذ ترتبط الأولى بوضع الدستور ، والأخرى بأحداث حرب ١٩٦٧ والنكسة التي تمخضت عنها .

ثم تتأمل قصائد أخرى تبحث فيها عن سبب الحجب عن الديوان ، فنجد قصيدة : « أرض الجدود » وهي من القصائد الجيدة ، ذات الوشائج التراثية العميقة، والإيقاع البديع :

شَدَا لَكَ الْمَجْدُ وَغَشَى الظُّقَرُ      فَاغْتَالَ بِدَوِّهِ وَتَبَاهَى حَضَرُ  
أَرْضِ الْجُدُودِ ! وَاللَّيَالَى سِيرُ      هَلْ أَشْرَكَتْ إِلَّا عَلَيْكَ السَّيَرُ

\*\*\*

قالوا : الكويت ١٢ قلت : نالاً كوكبٌ  
 تهفوله النجومُ حينَ تنظرُ  
 العزَّ في ساحاته معائب طابت مجانبها وطائب الشجرُ  
 وهي من خمسة عشر بيتاً ( وقد تضمنتها مقالة زوجة الشاعر الدكتورة دلال  
 الزين المنشورة في صدر الكتاب التذكاري ) - وكذلك قصيدته التي غنتها أم كلثوم  
 (وقد غنت القصيدة السابقة أيضاً) وهي بعنوان : « يا دارنا يا دار » ومطلعها :

يا دارنا يا دارُ

يا منبت الأحرارُ

يا نجمة للنساء

على جبين المني

السحرُّ لما دنا

غنى لها الأشعارُ

وفيها مقاطعٌ فائقةُ الحنين والصدق والجمال :

التبرُّ في برِّها

والدُّرُّ في بحرِّها

والحبُّ في صرِّها

تبع من الأمطارُ

ولنعيد طرح التساؤل : لماذا استبعدت هاتان القصيدتان ، وهما من قصائد  
 الوطنية ، ولا يدخل شعر الوطنية في « المناسبات » حتى وإن ارتبط بمناسبة ١٢

إن سبيل التصور الصحيح لموقف الشاعر من هذه القصائد جميعها ، والسبب  
 « البعيد » لحجبها عن الديوان يظهر حين نقرأ قصائد الديوان قراءة خاصة - هل نقول  
 إن اسم « الكويت » لم يظهر في ديوان « أجنحة العاصفة » غير مرة واحدة ، في  
 سياق قصيدة رثاء صديقه عبد الوهاب حسين ، حين قال عن موت هذا الصديق :

نكبة هزت الكويت كهولاً وشباباً وروعت كل أسرة

وعزير على الكويت إذا ما فقدت رائد الشباب وبثرة

هذه هي المرة الوحيدة التي نُس فيها على اسم الكويت في قصيدة ، أما رثاء

الشاعر لوالده ، فقد ذكر اسم قرية بحرية جميلة ، في منتصف الطريق ما بين الكويت العاصمة ، و « الأحمدي » ميناء تصدير النفط - وهي قرية « الفُطَاس » ، ففى ختام تلك المرية ينادى أباه الراحل ، فيقول :

أَبْنَاءُ ! قَضَيْتُ الْحَيَاةَ لِكُلِّ مَأْتَرَةٍ كَسُوبِ  
وَحَلَّصْتُ مِنْهَا الطَّاهِرَ النَّيَا  
لَمْ تَخْتَدِعْكَ كَوَائِبُ الْأَمَا  
نَمْ فِي ثَرَى « الْفُطَاسِ » قَدْ  
وَتَرَكْتُ يَمْدُكَ سِيرَةً  
قَدْ كُنْتُ ثَوْرًا لِلْعَيُونِ  
فَصَبَرْتُ نَسُورًا لِلْقُلُوبِ

ثم لا نجد ذكرا لاسم الكويت ، أو معلما من معاملها باسمه ، على مدى مائتين وثلاثين صفحة من الشعر ، هي محتوى ديوان : « أجنحة العاصمة » !!

#### ● وهنا نذكر ببعض الأسس :

١ - إن تيار الشعر الجديد الذي يعتبر أحمد العدواني إحدى موجاته في رفضها لشعر المناسبات ، وإدانة هذا الشعر حتى لدى الجيل السابق ( جيل شوقي وحافظ والتالي لهما ) لم يستبعد الوطنية ، بل خاض غمارها ، ولم يجانب « الوطن الخاص » بل غنى له ، واستمر في الغناء حتى استحلال رمزا - هل ننسى قصائد السياب في قرينه « جيكور » ونهر « البويب » ؟ هل ننسى قصائد صلاح عبد الصبور عن « زهران » - بطل دنشواي الشهيد - وقصائده عن حرب السويس (١٩٥٦) وقصائد أحمد عبد المعطي حجازي : « الطريق إلى السيدة » ، وموت بائع الليمون في الميدان ؟ إلخ - لم يكن ذكر « المكان » عائقا دون فنية الأداء ، وإنسانية الرؤية .

٢ - أُلْهِيتْ ملاحظات على « توجهات » أحمد العدواني الشعرية ، ولم يكن منها - مطلقا - أنه لا يذكر وطنه ، ولا يلهج بحبه - أوسطا عدم وضوح تبنى الأهداف القومية ، مع أنه عاصر المد العالي للشعور القومي ، وإعلاء شعار الوحدة العربية ، وليس في الديوان قصيدة تعبر عن هذا الهدف السامي ، أو نشحن الشاعر في اتجاهاه ، وإنما هناك قصائد « رمزية » ميكرة ، مثل : « نداء » ( فبراير ١٩٤٩ ) التي ينادي فيها :

رُغَاةُ الشَّاءِ فِي دُهْنِ الرُّوَابِي : أَيْقُوا ! فَالْحَمَى وَشَكُّ انْتِهَابِ  
تَوَسَّدَتِ الشَّعَالُ جَبَابِيَّةٍ وَلَايَتِ خَسُولُهُ طُلُسُ الذَّنَابِ

وهذا الشهر الذي شاهد نشر القصيدة في مجلة البعثة كان بداية النهاية المؤلمة  
لحرب فلسطين الأولى ، فالقصيدة يمكن أن تُعدّ مساهمة - من بعيد - في تنبيه  
الغافلين ، وهي دعوة إلى العدل الاجتماعي ، أكثر منها دعوة إلى صحوة قومية أو  
وحدة سياسية .

وكذلك يمكن النظر إلى قصيدته - التي تقع في منتصف مراحل شعره \* إلى  
القطع \* ( يناير ١٩٦٧ ) ، وهي تأخذ طابعاً تهكمياً تحذيرياً ، تُكشّف فيه أقدمة الزيف  
التي يختمى وراءها جبايرة الحكام ، مخادعين لشعوبهم بشعارات زائفة ، مُفَرِّغَة من  
المعنى ، معاكسة لطباعهم الدموية الراسخة !! ونحن نعرف أن للشعر القومي صيغته  
الخاصة ، لأن هدفه حشد الجماهير وراء المبدأ ، واستثارة نخوتها ومخزون تجاربها  
التاريخية ، وليس في قصائده من هذا القبيل - الرمزي - شيء من هذا -

وأيضاً لو لاحظ على شعر العدواني عدم وضوح الشعور الديني ، قد يقصّد  
أصحاب هذه الملاحظة أنه ليس للشاعر قصائد تتغنى بالأمجاد الدينية ، وكان هذا عرفاً  
سائداً لدى شعراء جيل شوقي ، أن يقولوا في ذكرى المولد ، وفي استهلال العام  
الهجري ، وما أشبه هذا من ذكريات إسلامية . لكننا إذا أعطينا الشاعر المعاصر -  
أو أعطى هو نفسه - حق تجاوز شعر المناسبات ، فإنه لن يتطرق إلى الموضوعات  
المستندة إلى « التاريخ » ، ولا نذكر إلا مع حضور هذا التاريخ !! ولكن ، هناك  
مستوى آخر ، أقل ظهوراً ، وأغنى تحديداً ، لكنه أعمق أثراً ، وهو تجلّي قيم الدين  
وأساس أخلاقياته في وصف الأحداث والأشخاص . وليس من شك في أن إعلام  
الشاعر لقيم العدل ، والديمقراطية ، واحترام البشر ، والعمل ، تقارب بينه وبين  
« روح » الأصول الإسلامية ، لكنه أطلّ عليها من زاوية « التقدم » وبناء مستقبل  
إنساني قاضل ، وليس من زاوية أنها مبادئ إسلامية ، ودعوة ريانية !! لعله حاول  
هنا في مرحلة متأخرة ، حين تقدمت به السن ، أو وضعت أمامه تلك الملاحظة  
ثأثها ، فتجد عبارات مثل :

لا ، لا ، إليكم عني  
أنا هنا حفيد الأنبياء

وليس لي غنى عن السماء

( قصيدة : تلك السماء / مارس ١٩٦٩ )

مادمت في الزمن الرديء فكل من

يهوى الملاء فمصيره الإعدام

تلك الوقائع لا تخافة متعثر

أهل الحماسة وللجبال كلام

وإذا تتأوتحت الرياح تهاربوا

فإذا الرؤوس تديرها الأقدام

... أسلمت يا ربى إليك إرادتى

وقيادتى ، وكفائى الإسلام ..

( قصيدة : خواطر / يناير ١٩٧٦ )

ثم هناك قصيدة : « الناسك وشكوى الشيطان » ( فبراير ١٩٧٦ ) وفيها يلجأ الشيطان إلى الخالق جل وعلا ، يسأله أن يعفيه من مهمة إغواء الناس ، إذ يعترض القرآن سبيل إغوائه ، كما أن « الكبراء » الذين اغواهم من قبل ، تراجعوا عن انتمائهم الشيطاني ، أمام المآذن المكبرة . - وحين يتصاعد لهيب الحرب الإيرانية - العراقية عام ١٩٨٠ وتبدو نلرها في صدامات الحدود ، فإن المدونى يرى فيها طوقانا قادمًا ، فيستغيث متاديا :

يا نوح أدركنا

فليس إلا أنت بين الأنبياء

سأد على الطوفان

وعاد بالخيانة والأحياء

على سفينة الهدى إلى بر الأمان

...

يا سيّد الرّبانيّة

يا نوح أدركنا

من عَرَفَ مَهْنً

( خطاب إلى سيدنا نوح - ديسمبر ١٩٧٩ )

وهناك لفظة فارقة ، مهمة ، فإن الشاعر العدواني يفصل بين قيم الدين ،  
والإيمان بالخالق عز وجل ، وبين المشتغلين بالدين ، يريدون احتكار القوامة على  
مبادئه وتفسير نصوصه ، ولا يرى في مجموعهم أنهم أهل للقيام بهذه المهمة الصعبة ،  
بل يراهم - عكس ذلك - أداة في يد الحكام ، ففي رأيه أننا نعيش :

في زمنٍ دولته

عِمامةٌ وعسكرٌ

( تأملات ذاتية / ١٩٨٠ )

وهو يقبل التفسير المادى للتاريخ ، ودور رجال الدين للترويج للقوى الحاكمة  
(وقد أوضحنا هذا من قبل ) ومع هذا فإنه يبدى أسفاً أن يأتي هذا التصور الذي يجد  
عليه الشواهد ، من الملاحدة !! وفي هذه الصياغة من « الإيمان » قدرٌ عظيم :

عِمامةٌ على ضفافٍ مائتة

وثيقةٌ ما بين سكان القبور

وساكنتي القصور

كانت ، وما زالت على مختلف العصور . . . خالدة

تصورُ التوراة والإنجيل والقرآن

حسبَ مراد الطليقات السائلة

. . .

كَلِمَةٌ قالت بها العصورُ

لكنها وأُ أسفاً !!

ما أمنت بها إلا الملاحدة . .

( كلمة العصور / يناير ١٩٧٦ )

٣- وتقول زوجة الشاعر - فيما تكتب عن سيرته في الكتاب التذكاري :

« وامتداداً لروح الوطنيه وحسه المرهف كتب قصيدة رائعة يعد الاعتداء



العراقي على الأرض الكويتية ، عندما حاولت العراق غزو « الصامته » ، فكانت القصيدة : « أينما الريح الكويتية » ، والتي نشرتها مجلة وزارة الإعلام ( الكويت ) عام ١٩٧٣م .

فهذه القصيدة « الانتمائية » البارعة استجّدت أيضا ، وفي عنوانها نصّ على الكويت ، وفي سياقها ذكر للنمائية .

٤ - ونحت عنوان : « شهادة لصديق راحل » يكتب الدكتور فؤاد زكريا كلمة تأبين ( نشرت في جريدة الوطن ١٩٩٠ / ٦ / ٢٠ - وتضمنها الكتاب التذكاري ) يحكي فيها عن الشاعر : « كان يصرّ ، في أحاديثه معي خلال سنواته الأخيرة ، على أنه متصوف ، وكنت أدّاهه مسائل : كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المفتوحة على كل ما هو جديد ومتطور ، وبين عزوف المتصوف والصرافة عن عالم التغير والتحول ، والتدماج الكامل فيما هو أرثي وشامل ؟ غير أن أحمد المدوّاني كان يؤكد لي أن لديه صيغته الخاصة للتصوف ، وهي صيغة لا يرى فيها أدنى تعارض بين هذين الجانبين .

وكتبت في قرارة نفسي أؤمن إيمانا كاملا بما يقول ، فقد كان أحمد المدوّاني مترفعا على التفاهات والصغائر ، منشغلا بأسمى القيم والمعاني ، عن تلك الألفاظ والمنافع الهزيلة التي يقفّ الناس أعمارهم من أجلها ، وهذا هو جوهر التصوف . وكان في الوقت ذاته مؤمنا بالعقل والتقدم ، يقف جنباً إلى جنب مع أشجع المناضلين ضد سيطرة قوى الظلام والجهالة والتعصب ، في هذه المرحلة المضطربة من تاريخ عالمنا العربي ، وهذا هو جوهر العقلانية » .

٥ - وهذا الذي عبر به الشاعر عن ذات نفسه ، وإنكره المتفلسف أو عجب منه ، ثم راح يسوّغه موقفاً بين ما يراه - من منظوره العلمي الأكاديمي - لا يتفق ، من مطلب الميزة والترفع والنبات لدى الصوفي ، والإيمان بالتحليل العلمي وضرورة التطور والبرهنة العقلية ، واعتبارها الفاصل بين الصواب والخطأ لدى العقلاني ، هذا القول سبقت إليه دراستنا عن المدوّاني الشاعر ، والعنوان يعطى هذا المؤشر : « شاعر متصوف في محراب المجتمع » ( مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - أبريل ١٩٧٦ ) وليست القضية - في صميمها - سبّح عتوان ، أو سبّح عتوان ، فأساسها البصر بصناعة الأدب ، وبسيكولوجية الإبداع الشعري بصفة خاصة ، ولهذا لا يمكن

تصنيف الشاعر - أي شاعر - خاضعا لتصنيفات العلوم ، أو المواقف ، أو المذاهب ، إنه عالمٌ - يفتح اللام - قائم بلماته ، وتأطير إبداعه لا يخضع لأي رؤية مسبقة أو تصنيف جاهز - وفي الدراسة المشار إليها حددت الأسباب ، كما ظهرت الملامح عبر المراحل مرتبطة بمعاناة مزدوجة : للحياة ، وللفن الشعري وأساليبه .

وحشي لا تقع في التكرار ، وترديد ما سبق قوله ، ولأنه مطلوب لنا هنا ليكشف لنا حدود الصورة وملامحتها التي أراد الشاعر أن يراء بها متلقى ديوانه ، ومطلوب لنا ليفسر ويحلل لماذا استبعد العدواني من ديوانه القصائد الوطنية ، وقصائد المناهيات ، ونادرا ما يذكر العرب ( المعاصرين ) مكتفيا بالإشارة إلى القيمة التاريخية كرمز حضاري .

في مقدمة تلك الدراسة تركيز على « قلق الفكر » وأنه - عند العدواني - عميق صعب الرضا ، وأن هذا القلق طويل الصبغة له ، حتى لكأنه مصدر شاعريته من الأساس . إن العدواني يؤمن - كما تدل قصائده - بأن التجربة الإنسانية ملازمة للنقص ، إنها لا تكتمل ، قريبة من القمة ، غير أنها لا تبلغها ، وهذا الموقف قدّر وجودي خطأ على جبين المصير الإنساني ، ولكنه - في ضوء إدراك فلسفي معين - لا يؤدي إلى الإحباط واليأس ، بقدر ما يؤدي إلى ضرورة العودة والاستمرار ، وبذلك يتحول « العمل » إلى غريزة وقيمة في ذاته .

إن المرحلة الأولى من شعر العدواني تكشف عن اهتمام واضح بلماته ، بقدرته ، ومجموعة التساؤلات ، ونهاية الحوارات التي طرحتها القصائد المبكرة تُفتح بهذا ، ومن المتوقع أن تكون « الرومانسية » إطارا وأساسا لهذا النزوع الفردي ، كما كانت مُغذّتها لِقَلْبِهِ المشار إليه ، بكل ما يؤدي إليه القلق من رفض وتغرد ، ورفض في الانطواء والعزلة ، إلى درجة الحثين إلى حياة الكهف :

لقد طابّت حياة الوحشي عندي	قَبْتُ وَلِي بِهِمَا لَهْفٌ وَغَلَّةٌ
فهو لي أن أفر إلى البراري	وَأَسْكُنُ قَلْبَ مَوْنَةٍ مُضِلَّةٍ
إذا ما جِئْتُ لِيَلِي طَالَعَتِي	كَوَاكِبُ فِي نَوَاحِي الْأَفَقِ جَذَلَةٌ
وأملأ من رحيق الفجر كأسِي	وَأَغْرِلُ مِنْ شُعَاعِ الشَّمْسِ حَلَّةَ !
وأحسب أن هذا الكون ملكي	وَأَنِّي قَدْ صَنَعْتُ الْكَوْنَ كُلَّهُ

وإن عَيسَتْ لى الأنواءُ حيناً  
أويَتْ - على يقينٍ من رضاءها  
أصبحَ إلى العناصرِ حين تَغَلَى  
مراجلتها إصْباحاً من تالَّة

هذا ما يقوله شعر أحمد المدونى عام ١٩٥٠ وهو يقارب الثلاثين من العمر ، وهو ما سبقوله وقد أتم الخمسين فى « شطحات فى الطريق » - كما سترى ، والاختلاف فى الأسلوب ، وليس فى الرؤية ، أو المعنى المستخلص ، فهنا ( فى قصيدة : خطرات ) تَمَرَّدَ رومانسٌ وحَلُمٌ هاربٌ ، ( وهناك فى الشطحات ) تَزُوجُ صَوْفِيَّ مترفٍ ، ونزعة تأملية كونية .

وفى شعر أحمد المدونى يتجلى الاهتمام بالسياسة فى شكل رؤية اجتماعية ، إنه يرسم ، ويحلم ، بمجتمع مستقبلى ، يتال فيه « الإنسان » كرامته وحرية بالعدل ، ويعمل على الإحراز المبدعين للمجال ، وليس عمل العبيد لإسعاد السادة .

لقد حُبِّتْ الدراسة - ذات الشحى الفنى التاريخى - برصد انعكاسات الزمن على نوعيات التجارب ، وتطوير الأداة ، أو الأسلوب ، فحين عاد المدونى إلى الشعر - أو عاد إليه الشعر - بعد انقطاع أو صمت السنوات العشر ، فإنه يعود لا من حيث توقف ، وإنما يعود إلى النقطة التى بلغها الشعر العربى - فى صيغته الحديثة - فى أواسط الستينيات ، وأنه حين دهمته أحداث النكسة العسكرية الحضرية ( عام ١٩٦٧ ) - وكان قد ودَّعَ الكتيبة الكويتية المسافرة إلى منطقة القتاة ، بقصيدة خطابية طاقحة بالثقة والاستعلاء ، إذ يقول مطلعها :

حَبَّتْكَ أَجْدَادٌ وَرَثَتْ فَخَارَهَا  
يُورِثُكَ بِأَجْيَاسِ الْكُوَيْتِ وَيُورِثُكَ  
وَتَقْدَسَتْ أَرْضُكَ لَمَتَكَ وَقُدُّسَتْ  
فَاصْعَدِ إِلَى فَلَكَ الْمَعَالَى ، إِنَّمَا  
وَهَنَّاكَ فِي سِنَاءِ إِخْوَانٍ لَنَا  
وَرَعَتْكَ أَمْجَادٌ حَفِظَتْ ذِمَارَهَا  
أَيْدٍ أَعَدَّتْ لِلْعَمَلِ أَقْمَارَهَا  
حَرَبٌ تَخُوضُ إِلَى الْخُلُودِ عِمَارَهَا  
تَهْوَى الْمَعَالَى مِنْ يَوْمٍ مَنَارَهَا  
هَرَكُوا الْخُطُوبَ وَرَوَّضُوا أخطارَهَا

إن الكتيبة الكويتية لم تصعد فى سناء إلى فلك المعالى ، كما أن إخوانهم فى سناء لم يروضوا الخطوب ، وإنما تَجَرَّعُوا مرارتها ، فكان ما كان - وهنا - استبعدت القصيدة من وجدان الشاعر ، ثم دبوانه ، ولزم الصمت تماما ، إلى أن يعود إلينا

بقصيدة « اعتراف » بعد عامين من النكسة - من الصمت ، ليطالبنا بأن نُحدّق في مرآيا أنفسنا ، لأن اكتشاف الذات ، بشجاعة الصدق ، هو البداية المطلوبة .

إن البحث عن أصالة عميقة الجذور للإنسان العربي هي النقطة التي تصلح مفتاحاً للتغيير ، وإن الحقيقة الكبرى - في نزوع صوفي مترفع عن الانغماس في الواقع المُرْتَدّي - هي التي تستحق العكوف عليه . وهكذا انتهت الشاعر إلى أن وضع البُعد الحضاري مكان البُعد الاجتماعي ، واستمر الاتجاه التأملّي الفلسفي ، بل ارتفع بعد تراجم ، فتقدم مستعيداً مساحته الواضحة ، غير أنه أخذ طابعاً صوفياً ( وبين الرومانسية والصوفية أكثر من وشيعة ) فلم تعد زيادة التعبير ومجابهة الخطر هي ما يهتم له الشاعر ، وإنما صار الرحيل إلى عوالم غريبة ، تصنعها توليدات ذهنية ورؤى سرابية ( أو سمادية ) هي الإطار العام لشعر المرحلة المتأخرة ، والصوفية - بهذه الروابط مع الواقع - لا تكون انسحاباً من الحياة الاجتماعية أو رفضاً لها ، فالمسحّب الصوفي - كما ألح فؤاد زكريا - معتزل ، غائب ، لا يشعر بالآخرين ، والرافض لا يحدّ خيوطاً للحوار ، فصوفية العدواني اجتماعية في صميمها ، حضارية في رؤيتها وأهدافها .

وبهذا نحسب أننا أوضحنا الدوافع التي أدت بالشاعر إلى استبعاد ( وفي رأى جامعي الديوان : تأجيل ) قصائد المناسبات ، والمبالغات ، والوطنية ، والقومية . لقد أراد أن يكون إنسانياً خالصاً ، فإذا استبعدنا ما نتصور أنه من طابع العدواني المستقرة ، « وعاداته » العقلية ، وهو أنه قلق تجاه كل شيء ، فإنه يكون قد أثر الاكتفاء بما هو إنساني ، لأنه لا يخضع - في التلقي أو الحكم النقدي - لضغوط وتيارات مرحلية ، ولأنه القدر الذي يمكن الاتفاق عليه .

وقد يغلب على الظن أن العدواني حين اتجه إلى ما يمكن اعتباره اتجاهاً إنسانياً ، صوفياً ، عند عودته إلى الشعر (١٩٦٣) لم تكن المساحة الخالية - أو شبه الخالية - في خريطة الإبداع العربي تسمح له بالانفراد ، في غير هذا المكان . كان السياب والبياتي في العراق ، وعبد الصبور وحجازي في مصر يمزجان الشعر بالسياسة ، وبالقومية ، مزجاً قوياً مؤثراً جعلهما شعراء جماهير ، وندوات .

وكان نزار قباني قد بنى اسمه على أنه شاعر العشق والجنس ، وهذان النوعان لا ترحب بهما البيئة الكويتية ، وإذا كان للعدواني تحريرة قاسية مع الشعر السياسي ،

لأن الصورة التي يرتقيها لنفسه ( وربما طبيعته وظروفه الوظيفية والاجتماعية ) لا تاذن له بكتابة قصائد من نوع « نهداك » و « ذكريات في حان » اللتين احتاجتا إلى أكثر من ربع قرن ، لتنتشرا في سياق الديوان ، وهما بعيدتان تماما عن نوع الصراخة التي يكتب بها نزار قباني قصائده .

ولقد كانت الفرصة متاحة - أمام العدواني - للعودة إلى الشعر السياسي ، بدءا من هذه القصيدة التي ودّع بها الكتيبة الكويتية الذاهبة إلى جبهة قناة السويس ، لكن الهزيمة قطعت عليه هذا السبيل ، ثم أعقبتها ظهور شعراء المقاومة ( محمود درويش وسبح القاسم وغيرهما ) وكان لهم موقعهم وطريقتهم الخاصة من وحى تجربتهم المباشرة ، وهي تختلف عن تجربة العدواني وموقعه ، ولا تسمح كرامته الفنية أن يكون مقلدا لهم ، وفي تلك الأونة ذاتها لم نجم محمد عفيفي مطر ، واتجه إلى الصورة الأسطورية ، واستبحاء اللحظات الدقيقة والمشاعر الشسوية ، لكنها معجونة بموقفه ( الاشتراكي ) وصادرة عن معاناته العملية مع أجهزة المقارعة والقمع - وفي كل هذا تتخلّف أو تختلف تجربة العدواني ، وهكذا وصل إلى شاطئه شطحات الصوفي وتأملات المتفلسف ، مطمئنا ، إلى أنه لم يغيّر جلده الاجتماعي وتطلعه الحضاري .

لقد شمل الاستيعام مقطوعات لها هذا البعد الفلسفي والأسلوب الصوفي ، لكنها قليلة ، وربما محدودة القيمة ، ولهذا نرجح أنها استبعدت من الديوان لأسباب فنية ، مع ما تحمله من ملامح إقليمية ( مكانية ) : مثل قطعة بعنوان : « وقفة على الديار » ( مجلة البقعة ١١/١٢/١٩٧٢ ) وفيها يصف دياره بأنها : مَنِيَتُ العَرَارِ والحُرَامِ ، ومجد أجداده العرب .

وتلك القطعة الأخرى بعنوان « الليل حياة الحرية » ( جريدة القبس « الملحق » ١٥/٤/١٩٧٤ ) وفيها يقول :

في الليل أكونُ ضميرَ الليل  
بتلاوة ألفاظٍ سحرية  
فأصيرُ حياةً فلكيةً  
وأكونُ كُوبًا كونيّةً

### الليل ، الليل ، الليل ، الليل ، الليل حياة الحرية .

فمع أنها تنصّ على ما سبق إليه في « شطحات في الطريق » بلغة فنية أرقى ، لأنها تقوم على التصوير والإيهام ، وليس التقرير والمباشرة ، من أنه يصبح كونيا ، يفقد فرديته ويصعد إلى الأفلak ، فإنه استبعد هذه القطعة أيضا ، ربما لتناقض رمز «الليل» مع « الحرية » ، ولما توحى به عبارة : « الليل حياة الحرية » من تحديد لتلك الحرية التي لا يحصل عليها إلا في الظلام !!

أما القليل الذي أضافه العدواني في السنوات العشر بعد صدور ديوانه فلا يزيد عما سبق الإشارة إليه ، وقطع أخرى قليلة بعنوان : إنذار ، سؤال ، تصريح ، تحد ، في زمن الحجر ، وقد ألحقت بالكتاب التذكاري ، فضلا عن قصيدة « قرار » وقطع تضمنتها مقالة روعة الشاعر . أما ما لم ينشر إلى اليوم فيبقى مرهونا بظروفه .

\* \* \*

### ٣ - مراجعات الديوان :

وكما تمّ استبعاد بعض القصائد لأسباب حاولنا تلمّسها ، بما نعرف من أخلاق الشاعر ونزغته ، وبما تدلّ عليه شواهد القصائد التي أذن لها بالبقاء بين دفتيّ الديوان حدثت بعض مراجعات لبعض القصائد ، يمكن أن نقول إنها لم تكن « جذرية » ، فلم تتناول تشكيل قصيدة يس صميمها ، وإنما كانت المراجعة طفيفة أو محدودة . ولا نزعم أننا نقصينا كل ما كتب كلمة كلمة مقابلة بين صيغة الديوان ، وصيغة النشر الأول عبر الصحف ، ومع هذا فقد فعلنا بالنسبة للمعدد الأكبر ، وإذا جاز أن نعتبر بعض القصائد ذات أهمية عن بعض آخر ، فإن القصائد المهمة لم نطلها يد التعديل ، فيما عدا قصيدة « إليها » ، كما سترى .

حدثت مراجعة لعناوين بعض القصائد ، ولعنا نتذكر أن أول نقد لإحدى قصائد العدواني ، انصبّ على عنوان القصيدة ، إذ كانت بعنوان : « رأس حمار » وقد روي أن هذا النصّ على كشف حقيقة الرأس المختفى خلف ستار ، في عنوان القصيدة ، يفسد عنصر التشويق ، ويؤثر على التلقي ودرجة تفاعل القارئ . وقد نشرت القصيدة في الديوان بعنوان : « رأس » .

وفي مجلة البعثة (يناير ١٩٤٨) نشرت قصيدة : « غنوة » التي أصبحت « أغنية » في الديوان فتم إصلاح اللغة .

أما قصيدة : « هند والزائر » فقد نشرت في الديوان بعنوان : « هند والزائرة » وهذا خطأ مطبعي ، فليسن في القصيدة دائرة 11 وإنما هو « الشاعر » الذي دار حماها .

أما قصيدة : من « أصداء الأسي : الآن » ( مجلة البيان - يونيو ١٩٦٩ ) فقد نشرت بالديوان تحت عنوان « صدى الأسي » .

أما قصيدة : « مواقف » ( مجلة البيان - يناير ١٩٧٦ ) فقد أصبحت في الديوان بعنوان : « كلمة العصور » وهذا العنوان أكثر دقة في الدلالة على مضمون القصيدة .

ثم نتجاوز مراجعة العناوين ، إلى مراجعة بعض الكلمات ، أو إضافة بيت ، وربما أكثر ، كما في هذه القصائد :

١ - في قصيدة « البحيرة الخالدة » :

- ولو سائرُوا بعض ما بهرجوا  
إذن أجموا الهمم الواعدة  
أصبحت في الديوان :

- ولو سائرُوا بعض ما بهرجوا  
إذن أجموا الهمم الواقعة  
وماذا يفسرك من طيشنا  
ومن نزوات لنسا حادثة  
أصبحت في الديوان :

وماذا يفسرك من طيشنا  
ومن نزوات لنا حادثة

٢ - في قصيدة « نداء » :

- أنشيتكم وتطمعكم هنيئا  
وتلقى عندكم سمان غاب ؟  
أصبحت في الديوان :

أنشيتكم وتطمعكم هنيئا  
وتلقى عندكم دؤبان غاب ؟

### ٣ - في قصيدة « خطرات » :

- لقد ذهب الصَّبَّ إلا أقله - ولم تُطفأ نَارُ الشوق شَمْعَه  
وغاياتي - كما كانت قديماً - عيسالاتٌ على نفسي مُظْلَه

أصبحت في الديوان :

لقد ذهب الصَّبَّ إلا أقله - ولم تُطفأ لَوَارِي الشوق شَمْعَه  
وغاياتي - كما كانت قديماً - عيسالاتٌ على نفسي مُظْلَه  
- وجدتُ لديهم للشَّرِّ ديناً - ولم أَرِ عندَهُم للخسِيرِ مِلَه

أصبحت في الديوان :

وجدتُ لديهم للشَّرِّ ديناً - ولم أَرِ عندَهُم للخسِيرِ مِلَه

ولعل الصيغة القديمة أقوى ، للتناسب بين الدين والملة ، غير أن للشاعر تفسيره الخاص ، ودوافعه النفسية والعقلية ، ولعلنا نتذكر كيف أجاب المتنبي سيف الدولة في تقدة لبيتين للمتنبي ، وآخرين - من قبله - لأمريء القيس :

- قاملاً من رَحِيقِ الفجرِ كأسِي

أصبحت في الديوان :

وقاملاً من رَحِيقِ الفجرِ كأسِي

- وإن عَيَسَتْ لِي الأنواءُ حيناً - وثارتْ بِي الزوايِعُ مُسْتَحِلَه

أصبحت في الديوان :

وإن عَيَسَتْ لِي الأنواءُ حيناً - وثارتْ بِي الزوايِعُ مُسْتَحِلَه

وفي المعجم : اشْمَعْلُ الرجل : ارتفع وشرفه ، وعَفَّ وطُرب ، واشْمَعْلَتْ الدابةُ : تَشَطَّطت ومرحت ، واشْمَعْلَتِ الغارةُ : اتَّسَعَتْ وشملتْ ( وهو المعنى الذي يرشحه السياق ) ، واشْمَعْلُ اللبنُ : غَلِيظٌ حُمُوحُهُ 11 . إن دلالة « مشمعة » أقوى من « مستحلة » غير أننا نفضل الكلمة المألوفة ، على المهجورة المألُيسة ، وأيضاً فقد يعنى الاستحلال الاستهانة والإزدراء والاكتساح ، وفي هذا تتجاوز معنى « مشمعة »



٤ - في قصيدة « في المقبرة : بين الصدى والظلم » :

- وقد نُسْتُ ما كان منك في الليالي الخالية  
أصبحت في الديوان :

وتسيت ما كان منك في الليالي الخالية  
وبهذا لمكن استدراك الخطأ اللغوي .

٥ - في قصيدة « رأس » : وقد سبقت الإشارة إلى مراجعة العنوان ، ثم أول تعديل بإضافة بيت ، وتغيير نسق آخر ، ففي النشر الأول ختمت القصيدة / القصيدة كالآتي :

- دونكم فاحرقوا السر بين ذو الاستنار  
اتبعوني ! فمشوا من خلفه دون انتظار  
فأني للشبح المحجوب مخفور الدمار  
هتك السر عليه فبدا رأس جمار !

أصبحت في الديوان :

- دونكم فاحرقوا السر بين ذو الاستنار  
اتبعوني ! فمشوا من خلفه دون انتظار  
فأني للشبح المحجوب مخفور الدمار  
هتك السر عليه فبدا رأس جمار !

٦ - في قصيدة « نداء للمركة » :

- والليالي ، ربما نقبس .. لكن من عتابك

أصبحت في الديوان :

- والليالي ، ربما نقبس .. لكن من عتابك  
- جارف التيار كالسيلي ، وكالبركان وقعة

أصبحت في الديوان :

جارفَ التيارَ كاللَّيْلِ ، وكالبركانِ وقعةً  
- لك في الدربِ رفاقٌ - عَمَلُوا الثورةَ بالدمِّ

أصبحت في الديوان :

لك في الدربِ رفاقٌ - خَضَبُوا الثورةَ بالدمِّ

ونلاحظ أن : التعديل الأول قصد إلى المبالغة ، ولكن توازن المعنى أصابه قدر من الخلل ، فالعبوس يناسب العُباب ، ولا يجازى العقاب - وفي التعديل الثاني يمكن أن يقال مثل هذا من وجه آخر ، فالليل يتمتع بجمالية ليست للسيل ( ننذكر : فإنك كالليل الذي هو مدركي ، وتعقيب المزدباني على الفضيلة التشبيه بالليل ، على النهار الذي هو مدركه أيضا ) ومع هذا فالسيل أكثر مناسبة ، لأنه يصور حركة ثابتة تأتي فجأة ، كاسحة تزيل عن طريقها كل ما يعترضها ، فضلا عن أن « السيل » و«البركان» يعودان إلى مصدر واحد ، هو ثورة الطبيعة ، وغضبتها التي لا تقاوم - وفي التعديل الثالث ، وقد نشرت القصيدة عام ١٩٦٤ كانت اللفاظ الكنسية ( من التراث المسيحي ) كال تعميد ، والتكريس ، والصلب - إلخ ، واسعة الانتشار ، ثم ما لبثت أن تراجعت ، ولم تعد من علامات التحديث ، فقد استهلكت .

٧- في قصيدة « مدينة الأموات » :

- وربما خيلَ للسايرين في دروبها  
أشباحُ !  
مرعبة ، قبيحة الأشكال

أصبحت في الديوان :

- وربما خيلَ للسايرين في دروبها  
أشباحُ !  
مُرَوَّعة ، قبيحة الأشكال

٨- في قصيدة : « اعترافات عبد » :

- قلنا ملكُ السيد

أصبحت في الديوان :

وأنا ملك السيد

٩ - في قصيدة « من أغاني الرحيل » :

- أبعثُ فما أنت لنا بصاحب ..

تريد أن تخرجنا من دارنا ؟

أصبحت في الديوان :

- أبعثُ ، فما أنت لنا بصاحب ..

تريد أن تخرجنا من دارنا ؟

وكذلك حذف سطر من المقطع الأخير ، إذ كان :

- رحلتُ عنكم .. لكي تكون كل لحظة من

عمرى .. ولادةً جديدةً

تهبتي بحرية أكمل

أجل يا سادتي أجل !!

رحلتُ عنكم .. ولم أرك .. الرحل ..

فحذفت - في نسخة الديوان - عبارة : « تهبتي بحرية أكمل » .

١٠ - في قصيدة « بقايا رؤى » ، يقول عن النخلة ، عممتنا :

- تمرّك الشهي كان في الطريق رادي ..

أصبحت في الديوان :

- تمرّك الشهي كان في الطريق رادي ..

- ما أقدم الصحراء

حين رأيت أشواقى

تصجرت نارا على باب السماء

كشفت الغطاء ..

إذا بها ظل وروضة وماء !

#### أصبحت في الديوان :

ما أقدم الصحراء  
حين رأت الشوالي  
تفجرت نارا على باب السماء  
فانكشف الغطاء . .

إذا بها ظل وروضة وماء !

#### ١١ - في قصيدة « معزتنا العجفاء » :

- وكلما مررت على أحياتنا المقدسة  
تبرزت فيها !  
وكشفت عورتها لنا بلا حياء !

#### أصبحت في الديوان :

وكلما مررت على أحياتنا المقدسة  
تبرجت فيها !  
وكشفت عورتها لنا بلا حياء .

والسياق الأول أكثر تماسكا ، لمناسبة التبرز وكشف ما يستقبح ، ولكنه أثر تخفيف الجفوة ، بتغيير الكلمة النابية .

#### ١٢ - في قصيدة « إليها » :

كان النشر الأول ( مجلة البيان - يناير ١٩٧٦ ) اثني عشر بيتا ، زادت في نسخة الديوان إلى خمسة عشر بيتا ، وهذه الأبيات الثلاثة أضيفت بعد البيتين الأولين ، فهي الأبيات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ونصها :

ولكن الضلال بهم لمأدى      فباتوا تحت أسداف صقيفة  
أنا عابستُ سرك غير أني      ذهبتُ ، فصار جهدي أن أدوقه  
وما جدوى الكلام إذا تعاصت      على الأفكار أكون عميقة

والقصيدة ، فيما ترى ، أقوى أسرا ، واشد تماسكا دون هذه الأبيات التي أضيفت ، وهذا الاستدراك ( ولكن الضلال بهم لمأدى ) بعيد عن الحس الصوفي

التزيه ، ويتناقض وصف المخالفين بأنهم أهل تكلف ، في البيت الأخير ، والتكلف غير الضلال - وفي البيت الثاني يعايش المشاهد ، ولكن ماذا يعنى بالدوق ؟ وكيف نُسج بعد هذا قوله عن قُرْمَةِ الأَس :  
ففي أوراقها اشتبكت عُرُوقِي وَعَدَّتْنِي منابِتُها العَرِيقَةُ

لقد قاربَ مقام الاتحاد ، فكيف وقف به الجهد عند حدِّ التلَوُّق ؟

#### ٤ - التشكيل الموسيقي :

وهنا ستعرض لتعامل الشاعر مع العروض الخليلي ( بحور الشعر الستة عشر ) ويلجؤه إلى « التفعيلة » وتصرفه في أساق هذه البحور ، والتفاعل . ثم نعرض لبعض الظواهر الصوتية التي حاول الشاعر باستخدامها أن يحتفظ بإعجاب وشغف الأذن العربية بالإيقاع القائم على التوازن ، والتوازي ، والتكرار ، دون أن يفقد إعجاب أو رضاء دعاء لغير القصيدة العربية من رثابة الوزن، ومثل القافية الموحدة - إن خيرة أحمد العدواني بالعروض الخليلي ليست موضع قلق ، وقد أبدع قصائده الأولى ، وحتى التوقف المشار إليه سابقا ، ملتزما نسق البحر الشعري ، على هذا الترتيب :

- ١ - بحر التقارب : ١ - برامة .
- ٢ - البحيرة الخالدة .
- ٢ - بحر المنيد : ١ - أصبري يا نفس .
- ٣ - بحر البسيط : ١ - الخلاص .
- ٤ - بحر الهزج : ١ - نصيحة .
- ٢ - أغنية .
- ٣ - سأم .
- ٤ - ذكريات في حان .
- ٥ - بحر الكامل : ١ - أمجاد الوري .
- ٢ - عبرات قلب « مجزوء الكامل » .
- ٦ - بحر الرمل : ١ - همسات .
- ٢ - العودة « مجزوء الرمل » .

- ٣ - هند والزائر « مجزوء الرمل » .
  - ٤ - سراب « مجزوء الرمل » .
  - ٥ - رأس « مجزوء الرمل » .
  - ٧ - بحر الوافر : ١ - نداء .
  - ٢ - خطرات .
  - ٨ - بحر الملح : ١ - في القبرة : بين الصدى والعلف ، بالتبادل مع مجزوء الوافر ( في الحوار ) .
  - ٩ - بحر الحفيف : ١ - صدى الفجعة .
  - ١٠ - بحر الرجز : ١ - اعتل يوما ملك السباع .
  - ٢ - من وحى الذكرى .
  - ٣ - نحية العهد الجديد .
  - ٤ - نهذاك « مجزوء الرجز » .
- في ثلاث وعشرين قصيدة استخدم الشاعر عشرة بحور ، ما بين كاملة التفاعيل أو مجزوءة ، بهذه النسب :
- كل من : المديد ، والبسيط ، والمجتث ، والحفيف : ١ .
  - كل من : المتقارب ، والكامل ، والوافر : ٢ .
  - كل من : الهزج ، والرجز : ٤ .
  - الرمل : ٥ .

● وهنا لنا عدة ملاحظات :

١ - إن الشاعر كان في مرحلة تمهيدية ، لم يقع على أوزانه المفضلة ، التي تقارب حسة الداخلي ، كما أنه - أحيانا - لم يحرص على الملاءمة بين الوزن والغرض الشعري ، فمثلا جاء رثاؤه لوالده ( قصيدة : عبرات قلب ) من مجزوء الكامل ، ومعروف أن البحر قليل التفاعيل لا يتناسب الأغراض الجادة ، ولا يعين على الرصانة وامتداد المعنى ، ويمكن ملاحظة هذا في المراثية المشار إليها ، أما القصائد القصصية والحوارية فتتناسب هذه الأوزان الخفيفة ، وقد تحقق هذا في بعض قصائد

تلك البداية ، فالقصائد : « هند والزائر » ، و « سراب » ، و « رأس » جميعها قصصية ، وجاءت من مجزوء الرمل ، وكذلك جاءت : « في المقبرة » من بحر المجتث ، و « ذكريات في حان » من بحر الهزج ، وهما لا يكونان إلا مجزوءين .

٢ - رغم حرص الشاعر على التزام البحر ، بشكل مطلق ، حتى مع بعض تجاوزات عروضية مآذون بها ، فإنه لم يلتزم بوحدة القافية ، بنفس الدرجة ، فهناك ثلاث قصائد لكل منها تسقها الحاس :

- ١ - همسات : والقافية فيها مزدوجة ، لكل بيتين قافيتهما الخاصة .
- ٢ - في المقبرة : والقصيدة حوار بين الصدى والظيف ، يسأل أحدهما ، فيجيب الآخر ، ومع اختلاف السؤال والجواب تختلف القافية ، تأكيداً للنقطة .
- ٣ - اعتل يوماً ملك السباع : وهي من أبيات مصرعة ، قافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني من البيت نفسه ، ثم تختلف في سائر الأبيات .
- ٣ - إن الشاعر حين عاد إلى الشعر بعد انقطاع ، استهل عودته بقصيدة من الموزون المقتضى ، بعنوان « معرض اللعب » ( ديسمبر ١٩٦٣ ) وهي من بحر الرمل (فاعلاتن) :

قال : عندي كل ما يهوى النظر

معرض قسم ألتين الصور

فهو تركز على أكثر البحور استخداماً فيما قبل الانقطاع ( خمس قصائد ) ، ولكن سيطرة هذا البحر لا تستمر ، لقد عاد إليه مرة واحدة ( قصيدة : نداء المعركة ) ثم مرة أخرى تنقل بين تفعيلات الرجز ( مستعملان ) وتفعيلات الرمل ( فاعلاتن ) ( في قصيدة : خواطر ) فإذا استمر تعاقبهما فإنهما يصنعان بحر المجتث ، غير أن الشاعر لم يلتزم بالنظام الذي يدخل قصيدته تلك في هذا البحر ، كما يتضح في هذا المطلع :

لَا يَخْدَعُكَ مَا يُقَالُ فَإِنَّمَا بَيْنَ الْمَقَالَةِ وَالسُّلُوكِ خِصَامٌ

- ٤ - فإذا توقفتنا عند نظام التقفية ، سنجد ( في أربع وعشرين قصيدة ) يأتي بقصيدة واحدة همزية ، وأخرى لامية ، والنون المطلقة (نا) في قصيدة ثالثة ، ويتنوع القوافي في أربع قصائد ، وفي قصيدتين يلتزم الراء ، أما الباء فتوزع بأعلى نسبة ( ٦ قصائد ) أما الهاء فإنها الأكثر عدداً ، غير أنه يخالف فيما قبلها : فهي ساكنة قبلها

ميم ، وساكنة قبلها لام ، وساكنة قبلها دال ، وساكنة قبلها لام ، وساكنة قبلها عين ، وساكنة قبلها واء ، فهذه ست قصائد ، ثم جاءت بمجموعة ، في قصيدتين .

٥ - في القصيدة التالية للقصيدة « مَعْرُضُ اللَّعِبِ » وهي قصيدة « المتقاتلون » - وقد نشرت بعدها بأسبوع واحد ، ثم إعلان التحرر من البحر ، والاكتفاء بالتفعيلة ، إذ جاءت هذه القصيدة على تفعيلة الكامل « متفاعلين » . كما رُويَ في الفاقية نَسَقُ صوتي لا يعيدها إلى الموحدة ، ولا يهملها تماماً ، كما تراقب في :

فَجَرَّ كَرِيهَ أَرْضِ  
عنه التَّوَاتُرُ تَنَكُّصُ

لَيْلٌ تَخَالُ غُورُهُ  
مِثْلُ الدَّمْعِ  
قَدْ شَوَّهَتْ وَجْهَ السَّمَاءِ  
فُوجُهُهَا  
مَتَوَرِّمُ الْقِسَمَاتِ حَائِلُ

وَإِذَا بَزْمَزَمَتْ تَضِجُ لَهَا الرِّيحُ  
لِلَّهِ . . . أَسْرَابُ الدِّيَابِ  
هَبَّتْ لَتَصْطَلِّ السَّحَابِ

غير أن الشاعر يضيف « قيمة صوتية » جديدة - بمعنى أنه يستخدمها لأول مرة ، وهي تكرار « لازمة » يقلل بها المقطع / الوتة ، وكأننا نقرأ موشحة ، وستكون لنا وقفة مع هذه الظاهرة .

٦ - وقد أثبتت الدراسات العروضية عبر عصور الشعر العربي أن محور الشعر الستة عشر المتأخرة لم تكن ذات انصبية متعادلة ، أو متقاربة في الاستخدام الفعلي ، وإنما يتقدم بعضها وينتشر ، ويتراجع بعض ويندر ، وقد يتعدى استخدامه وكأنه مجرد احتمال نظري ، ما بين عصر وآخر ، وكذلك ما بين شاعر وشاعر ، وكذلك الشأن بالنسبة لأغراض الشعر .



أما الدراسات المتعلقة بالاستخدام العروضي ، بعد جيل أحمد شوقي <sup>(١)</sup> فإن النسبة العالية للبحور: الكامل ، الحفيف ، الرمل . ففي حين يأخذ « الرمل » المكانة الثالثة - بوجه عام ، يأتي « الرجز » في المرتبة العاشرة . وقد تصدر الرمل لدى بعض الشعراء ، مثل محمد عبد المعطي الهمشري ، ومحمود أبو الوفا .

ثم كانت البداية الثانية عام ١٩٦٣ ، بقصيدة « مغرض اللّجب » التي استمرت إلى رحيل الشاعر عام ١٩٩٠ ، وكان تقاطع القصائد رتibia ، يتقارب أحيانا دون أن يأخذ شكل الغزارة ، ويتباعد دون أن يصل حد الانقطاع . ومن الناحية العروضية فإن هذه المرحلة الثانية لم تكن استمرارا لما سبق ، ولم تكن انقطاعا كاملا عن تلك البداية ، أو المرحلة الأولى .

ونوضح هذا بشيء من التفصيل . إن يواكيز الأخذ بنظام التفعيلة ( فيما تعارف على تسميته الشعر الحر ، غالبا ) ظهرت حين بدأ العدواني ينشر قصائده على صفحات مجلة البعثة ( ١٩٤٧ ) ومع هذا استمر على سبيلته مع العروض الخليلي حتى توقف نشر شعره عام ١٩٥٢ ، وكان « الشعر الحر » أو « شعر التفعيلة » أصبح قضية مثارة عند بعض الشعراء والنقاد .

أما حين عاد أحمد العدواني إلى الشعر ، فقد كانت القضية المثارة « ضاغطة » تمارس نفوذها الأدبي ودلائنها « التقديرية » بحيث يصعب على شاعر شاب أن يهملها ، أو يستنكر أساسها الفلسفي الجمالي ، أو يتنكر للإمكانيات الواسعة المرونة التي يكتسبها الوزن ، ونظام القافية ( انظر : شعر التفعيلة والتراث ، للنعمان القاضي ، و: وظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي ، لرفعت الفرتواني ) - ونحن بدورنا لا نناقش الثبات ، وهل اقتنع أحمد العدواني بالأسس التي قام عليها نظام ، وأهداف شعر التفعيلة ، أو أنه كان يرتدئ الزئ الملثم ، أو الذي اقتنع الآخرون بأنه الأكثر ملاءمة لتحقيق أهداف جمالية جديدة ، لأنه لم يتخل عن الشعر العروضي الخليلي إلى آخر حياته . ومع هذا فقد كانت له سلوكياته ( التي يمكن أن توصف بأنها خاصة به ) مع نظام التفعيلة .

(١) انظر مثلا : دراسة سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو .

أولاً : من الموزون المقفى جاءت القصائد :

- ١ - معرض اللَّب : بحر الرمل - ١٩٦٣ .
- ٢ - نداء المعركة : بحر الرمل - ١٩٦٤ .
- ٣ - صفحة من مذكرات بدوي : بحر الرجز - ١٩٦٤ .
- ٤ - صدى الأمل : بحر الرجز : المشطور - ١٩٦٩ .
- ٥ - تقاريق (٣) : بحر الخفيف (الجزء) - ١٩٧١ .
- ٦ - شطحات في الطريق : بحر الكامل - ١٩٧٢ .
- ٧ - إليها : بحر الوافر - ١٩٧٦ .
- ٨ - حكاية : بحر الخفيف - ١٩٨٠ .
- ٩ - هم : بحر الكامل - ١٩٨٠ .
- ١٠ - دعوة : بحر الخفيف (الجزء) - ١٩٨٠ .
- ١١ - إشارات (المقدمة) بحر الوافر - ١٩٧٩ .
- ١٢ - سمادير (المقدمة) بحر الوافر - ١٩٧٩ .
- ١٣ - جواب : بحر الوافر - ١٩٧٩ .
- ١٤ - دعوة : بحر الهزج - ١٩٧٩ .

١ - وهنا نلاحظ أن الشاعر ، في أربع عشرة قصيدة استخدم ستة أبحر :

- الهزج : ١ .
- كل من الرمل ، والرجز ، والكامل : ٢ .
- الخفيف : ٣ .
- الوافر : ٤ .

وقد تراجع الرمل والهزج ، وانتعش الخفيف ، وتقدم الوافر .

٢ - وتعد نسبة الموزون المقفى إلى القصائد المبينة على التفعيلة عالية ، فهي :

١٤ إلى ٣٣ ، كما نلاحظ أن لها حضوراً ، وإن عانى الانخفاض أكثر من مرة (ما بين عامي ١٩٦٤ - ١٩٦٩ ، وما بين عامي ١٩٧٢ - ١٩٧٦ ، وما بين عامي ١٩٧٦ - ١٩٧٩ ، وقد التزمنا بتعاقب القصائد في طبعة الديوان) فالنسبة المثوية تبلغ ٣٢٪ ( بصرف النظر عن امتداد القصيدة ) وهي نسبة عالية ، والأهم أن هذه القصائد الأربع عشرة ليست متحيزة في مساحة زمنية تتيج لنا القول بأي العروض

الخليلى والتزام البحر يمثل مرحلة ، أو فترة ، إنه مشارك واضح الحضور ، ولهذا معناه بالنسبة لقدرة الشاعر ، وامتلأه بالنغم التراثى ، ودرجة اقتناعه بالقصيدة الحديثة فى بنائها الموسيقى . على أنه قد يغادر بحرا بدأ به ، ويدخل فى بحر آخر ، وقد لا ترفض هذا كما نجده فى قصيدة « خواطر » ( ١٩٧٦ ) التى جمع فيها الشاعر بين « الرجز » و « الرمل » كما سنرى .

٣ - وكذلك نلاحظ أن الشاعر حاول أن يمزج بين البحر الشعري ، ونظام التفعيلة ، ليس فى علاقة تداخل ، وإنما فى علاقة تعاقب ، كما أثبتنا فى الثبث المقدم ، إذ جاءت مقدمة قصيدة « إشارات » ، ومقدمة قصيدة « سمادير » من بحر الوافر ، وقد نشرتا فى يوليو ونوفمبر ١٩٧٩ وليس بينهما قصائد فاصلة .

وفى « إشارات » انتقل عن بحر الوافر إلى تفعيلة الرجز فى سائر القصيدة . وفى « سمادير » انتقل عن بحر الوافر إلى أكثر مع تفعيلة ، تنتمى لأكثر من بحر ، فظهرت تفعيلة الرجز ( مستعلن ) فى تداخل أو تعاقب مع تفعيلة هى أقرب إلى المتناوب ( قعلن ) وأحيانا يسود المجهت ( مستعلن قعلاتن ) .

٤ - وفى الملاحظة السابقة نكون للحناء إلى إحدى خواص التشكيل الموسيقى لقصيدة التفعيلة عند العدوانى ، إنه نادرا ما يلتزم بنظام تفعيلات البحر الشعري ، إنه ينتقل بين البحور ، ويتصرف فى التفاعيل ، ومع هذا فإن « الآن » لا ترفض الاستجابة لإيقاعاته ، أو تشعر بخلل فى التناغم ، فلا يظهر هذا التنقل إلا حين يخضع السطر الشعري ، أو الأسطر ، للتحليل العروضى ، كما سبق ورأينا فى قصيدة « خواطر » وقد تنقل فيها بين تفعيلة الرجز ، وتفعيلة الرمل ، وانتهى إلى نسق « المجهت » .

وفى « رسالة إلى جميل » يبدأ بتفعيلة « الوافر » وإن جعلها على ( مفاعلاتن ) فتخلص من حركة ، وبعض الأسطر تستجيب لتفعيلة الرجز .

وفى « معزتنا الحبيبة » تتداخل تفعيلات « الرجز » ، و « البسيط » المنهوك ، و « المنسرح » ، و « السريع » .

وفى « خطاب إلى سيدنا نوح » تسود تفعيلة « الرجز » ، ثم تتداخل ، فحين تصوير ( متعلن ) ، وأحيانا ( متعلناتن ) فإنها تدخل فى رخص بحر « الكامل » :

(الترقييل) ، وكما يرى الدكتور رفعت الفرنواتي ، فإن الشاعر له المعنى لتقارب إيقاعات هذه البحور .

٥ - وبالنسبة لتفعيلة بحر الرجز - بصفة خاصة - فإنها موجودة في صيغة البحر تام التفاعيل ، أو مجزوءا ، أو التفعيلة فقط ، في خمس وثلاثين قصيدة ، وهي نسبة عالية ( تتجاوز ٥٠ ٪ ) مما يعطى مؤشرا على استجابة هذا الوزن ( الغريب الميسر ) أو استسهال ركوبه . وقد تصرف فيه بطرق شتى ، فمثلا :  
في قصيدتي : « يا غداً الأخضر » و « اعترافات عبد » استخدمت على ( مستعمل ) .

وفي القصائد : « بقايا رؤى » و « تقول لي السمراء » و « كلمة العصور » و « الناسك وشكوى الشيطان » جاءت تفعيلة الرجز « مخبونة » أي : ( مستعمل ) .  
ويتأكد شغف الشاعر بالرجز ، أنه في القصائد التي تنتقل بين الأبحر ، نجد « الرجز » يأخذ مكان الصدارة ، كما في قصيدة : « إلى رفيقة العمر : مناجاة » - وهي آخر قصيدة ضمت إلى الديوان - فقد بدأ بتفعيلة الرجز :

أيتها السمراء

رفيقة العمر

على مذابح السفر

ثم يضع فاصلا ليدخل في أربعة أبيات من بحر البسيط :

يا ساكن الروح حسب الروح ما فيها    احفظ لها سرها وامسح عواربها

فهو يحتفظ بتفعيلة الرجز ، ثم يطور النسق بإدخال « فاعلن » ثم « فعلن » - مما يشكل بحر البسيط ، ثم ، دون فاصل ، يعود إلى تفعيلة الرجز صريحة ، وإن لحقها من التدخل شيء ليس باليسير :

أيتها اللؤلؤة الدماغة

/ / / / / / / / / / / / / / / /

مستعلن / مستعلن / مستعمل

ويعشى معها بضعة أسطر لينتقل - دون فاصل - إلى بحر المبحث :

هاتى كزوسك هاتى وجندى صبوتى

وبهذا الوزن ينهى تشكيل القصيدة ، موسيقيا .

وفى ختام هذا التعرف على التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نستطيع ان نقول  
معلمتين ان خير قصائده ، واقرىها الى التكامل الفنى ما جاء على نسق البحر  
الشعرى ، وكفاء : « شطحات فى الطريق » - وستخصها بفصل منفرد - و « إليها »  
فإنهما تكفيان لإثبات شاعرية أحمد العدواني ، وجدارته بأن يكون فى مقدمة شعراء  
العصر .

\* \* \*

وتتوقف عند مستوى آخر من مستويات التشكيل الموسيقى ، وهو المستوى  
الصوتى ، ليس فى تحقيق الإيقاع من الحركات والسكنات التى تحكمها التفعيلات ،  
وإنما فى درجة الصوت ذاته ، بتكراره ، الذى يعسل إلى تكرار ذات الكلمة ،  
أو الجملة ، أو مراعاة الجرس والحرص على التوازي المطلق فى الجائين : الإيقاع  
والصوتى .

وهنا إشكالية تستحق الاهتمام والتوضيح ، فبحور الشعر كما قرّرها الخليل  
وسمّاها ، قامت على أساس الإيقاع ( تنابع المقاطع الصوتية وفق نسق محدد ) ولم  
تنظر لنوع الصوت أو الجهر والهمس ، فى غير مسألة القافية . ومن هذا القبيل تجيّد  
« التصريح » فى مطلع القصيدة ، وإمكان العودة إليه إذا طالت ، لكن حين قال  
مسلم بن الوليد :

موف على مهج ، فى يوم ذى رهج كانه أجسل يسمى إلى أمل

اعتبر هذا من الحلية الزائدة ، وعدّ فى البدع المستحدث الذى يثير الاختلاف ،  
وحسب الذين أقروه ، استهجنوا التوسع فيه ، وتعاملوا به على حذر -

وحين بدأت موجة « شعر التفعيلة » تحت مسمى « الشعر الحر » كانت حجتها  
الأساسية أن الإطار الموسيقى الجاهز ، المسبق ، هذا الإيقاع المتكرر التنطى فى كل  
بيت ، يؤدى إلى طمس الفروق بين الحالات النفسية ، ويؤثر على دقة التصوير ،  
ودقة التفكير ، وبخاصة حين يسوق إلى الاضطراب لاستكمال الوزن ويلوغ القافية .  
وهنا نجد أنفسنا فى وضع محير مع عدد غير قليل من قصائد أحمد العدواني .

التي أخذ فيها بنظام التفعيلة ، ومبرره الأساسي رفض الرثابة ، وتجنب النمطية ،  
فإذا بهذه الصيغ المتكررة تصل بنا إلى الرثابة والنمطية ، ربما دون أن نحصل على  
بدل جمالي يسوّغ هذا التكرار .

نتأمل قصائد البداية - من الموزون المقفى - فنجد الحرص على ألوان من  
البدیع، مقبولة لا تلتوى بالمعنى ولا تحرك الصورة ، ولا تتجاوز المساحة التي تنقلها  
من حيز الجمال والخلية اللافنة ، إلى درجة الافتعال والإسراف ، وهذا حصر  
للتماذج في تلك البداية :

- لستُ من عربٍ ولا عجمٍ	أنا من علمٍ ومن أدبٍ
- يحبُّ الجمال ويهوى الكمالَ	ويصنُّ من فطرةٍ سالمةً
- ورصدنا كلَّ أفقٍ	ووطئنا كلَّ غابٍ
- عليه مهابةُ الشيخ	وفيه براءةُ الطفلِ
...	...
- ولا أنت من فيضنا تقصين ،	ولا أنت من غيظنا رائدة
- ولئن يفتنكم صوتٌ وصوتٌ	إذا زحفَ الخرابُ إلى الرُحابِ
- قدَرٌ يصيبُ ولا يعيبُ	أمنت بالقدَرِ المصيبِ
- قد تستريبُ من الحيا	ة ، وبالردي لا تستريبُ
...	...
قد كنتَ نورًا للعيون	فصرتَ نورًا للقلوبِ

إن مراعاة التوازن ، أو التوازي الموسيقى ، الصوتي ، الإيقاعي ، هي التي  
توجه هذه الصياغة ، وقد عرفها الشعر القديم ، واستحدثت لها اليلافة في علم  
البدیع مصطلحات ، وأكثر هذه الأمثلة يعود إلى « الترصيع » وأحدھا ( قد نستريب  
من الحياة - - ) أطلق عليه مصطلح « السلب والإيجاب » ( راجع كتاب  
الصناعين) وقد يجتمع « التشطير » مع « التصريح » كما في الأمثلة الأربعة الأولى ،  
وقد تنتهي إلى أن هذا التشطير هو السمة الغالبة .

وفي هذه المرحلة البدائية يظهر « التكرار » بإحدى طريقتين :

(أ) يعاد اللفظ نفسه ، في مفتوح كل مقطع من مقاطع القصيدة ، كما في قصيدة : « نهداك » (ص ١٨٣) فهذه الكلمة تصدر المقاطع الخمسة التي تصنع فضاء القصيدة ، وتقود إلى مداخل الصورة في كل مقطع . وفي قصيدة « نداء الحركة » (ص ١٦٦) يستخدم النداء : « يا أنسى » مدخلا لأربع نغلات في مقاطع ( وثبات ) هذه القصيدة . ولم يعد الشاعر لهذه الطريقة - تكرار اللفظ بذاته واتخاذ مدخلا لوثبة / مقطع تنمو به القصيدة ، في المرحلة التالية ، إلا في قصيدة « معزتنا المعجزة » (ص ٧٣) فقد تصدر هذا الوصف خمس وثبات هي التي صنعت فضاء هذه القصيدة ، وشكلت هيكلها الفني .

(ب) أن يحافظ على نمط التركيب الصوتي الإيقاعي مفتوحا للجملة ، ثم يغير بعد أن يكون رسيخ في الأذن الشعور بالنغم ، وتوجيه المعنى . كما في قصيدة نصيحة « (ص ٢٢٦) :

إذا غَنَيْتَ للحبِّ      فما للجهل والغفلة  
وإن غَنَيْتَ للمجد      فما أحراك بالغفلة  
وإن عشتَ بلا شِدْوٍ      .....

وَقُلْ للفارِّ يا غُرُّ      وقل للقليل يا تَمَلُّ  
وَكُنْ      .....  
وانتَ البدرُ في النادى      وانتَ الشمسُ في الحفلة

وكذلك في قصيدة « نداء » (ص ٢١٣) ، في « نصيحة » تبدأ الجملة بأداة الشرط ( إذا ) وكذلك يفتح البيتان التاليان ( إن ) كما يتكرر فعل الأمر : قل ، قل كن . ويتحقق التشطير بتوازن الفار والغُر ، والنمر والنمل ، كما يتوازن :

أنتَ      البدر      في      النادى  
أنتَ      الشمس      في      الحفلة

وفي القصيدة الأخرى : « نداء » تتكرر صيغ :

أَلَمْ تُنْجِ ..... أَلَمْ تَمْنَحْكُمْ .....

أَلَمْ تُصَفِّكُمْ ..... أَلَمْ تُبَلِّغَكُمْ ..... إِنْج

وقد نجد لهذه الطريقة استخداما في المرحلة الثانية ( ما بعد التوقف ) كما في قصيدة « تفاريق » ( ص ١٠٤ - عام ١٩٧١ ) وهي من مقاطع تحمل أرقاما - وعنوانها يحمل هذه الدلالة ، والمقطع الثالث مقسم إلى ثلاثة نُقَلَات ، كل منها يبدأ بصيغة النداء والمنادى نفسه ، ثم يحدث التغيير :

- يا وَصِيَّةَ الْمَقَابِسِ خَلِّ أَهْلَ الْخَنَادِسِ

.....

- يا وَصِيَّةَ الْمَقَابِسِ أَيْنَ شَمُّ الْمَعَاطِسِ

.....

- يا وَصِيَّةَ الْمَقَابِسِ أَيْنَ دَارُ الْفَوَارِسِ

فالشطر الأول متكرر ( مثبت لفظا ومعنى ) والشطر الثاني متكرر ( مثبت إيقاعا ) مع اختلاف اللفظ والمعنى :

خَلِّ أَهْلَ الْخَنَادِسِ

/هـ/ /هـ/ /هـ/

أَيْنَ شَمُّ الْمَعَاطِسِ

أَيْنَ دَارُ الْفَوَارِسِ

غير أن الشاعر توسع في استخدام التكرار النمطي للشطر الشعري ، وربما للسطرين أو الثلاثة ، حتى عدّ هذا من خصائصه الأسلوبية - وهذا الأمر يحتاج إلى مبحث خاص -

ففي : « الضفائلون » ( ص ١٦٩ ) يتم تثبيت الجملة الأولى :

وَنَقْلُ رُصْدٍ طَالَعِ الْأَمْوِ

وبها تختتم ، وتتردّد في سياتها ثلاث مرات أخرى ، لتصبح ختاماً ، لمقطع انتهى ، ومدخلا لمقطع يأتي ، وهذه « الوار » في مدخل القصيدة تفتح زمنها على الماضي ، وفي السطر الأخير تفتح زمنها على المستقبل ، وكان هذا التعلّق بالأمّل سليقة أو فطرة أو عادة ، رغم تضافر الدلائل على انعدام الأمل ، وسيطرة الفصح والياس على كل ما نشاهد -



وفي : « صفحة من مذكرات بدوى » (ص ٩٦٢) يتحقق توازن بين التثيت والتخيير : ففي المطلع :

كُنْتُ هُنَا وَكَانَ لِي بَيْتٌ مِنَ الشَّعْرِ

وفي السياق : كُنْتُ هُنَا وَكَانَ لِي عَلَى الْجَيْمِ مَقَرٌ

وفي مطلع المقطع الأخير ، تتكرر صيغة مطلع القصيدة :

وفي : « يا جيلنا » (ص ١٥٨) تتكرر صيغة النداء بذاتها عشر مرات .

وفي : « أريد أن أفهم » (ص ١٥٤) تتكرر صيغة « أريد أن أفهم » ١٣ مرة وفي أعقابها تأتي صيغة الاستفهام : إذا ( مرتين ) هل ( ٣ مرات ) أيهما ( مرة واحدة ) أم ( مرتين ) .

وفي : « يا غَدَاً الأخضر » ( ص ١٥٠ ) تتكرر صيغة النداء بذاتها ست مرات - تعقبها : « نحن هنا » ثم يأتي من بعدها الفعل المضارع ثلاث مرات .  
وفي : « مدينة الأموات » (ص ١٤٥) تتكرر الصيغة :

يا صاحبي

إِيَّاكَ أَنْ تُرَاعَ مَا تَشْهَدُ

ثلاث مرات ، ويتكرر التحذير إِيَّاكَ ، والنداء يا صاحبي ، مرة أخرى لكل منهما - وفي « اعترافات عبد » (ص ١٤٠) يتكرر النداء : « يا سادة يا أربابى » أربع مرات .

وفي : « ابتسمي » يتكرر الطلب بهذا التدرج ، والتلوين في تشكيل الجملة بعد الطلب :

ابتسمي إن ٤ مرات

ابتسمي إذا ٣ مرات

ابتسمي ١

ابتسمي فحنن ١

ابتسمي على ١

ابتسمي حتى ١

وفي : « إعصر من الهواء ماء » يتم تثيت الصيغة ، وتجويرها على هذا النمط :

اعصر من الهواء ماء ٣ مرات  
 اعصر معى من الهواء ماء ٤ مرات  
 اعصر ١ مرة  
 فاعصر من الهواء ماء صافياً ١ مرة  
 فاعصر معى ١ مرة  
 وفى : « رسالة إلى جمل » (ص ١٣) تكرر صيغة التحذير : إِيَّاكَ يَا صَدِيقِي  
 يا جمل ٦ مرات -

ويكتمل التحذير الشكر فى أسطره الثلاثة بإضافة :  
 إِيَّاكَ أَنْ تَيْأَسَ أَوْ تَلِينُ  
 إِيَّاكَ أَنْ تَكُونَ مِثْلَ آخَرِينَ  
 وفى : « إلى القطيع » (ص ١٢٣) تكرر :  
 بُشْرَاكَ يَا قَطِيعَ  
 بِعَصْرِكَ الزَّاهِي الْبَشِيعِ  
 الذَّيْبُ وَالْجُرْأُ قَدْ تَنَسَّكَ  
 وَالنَّابُ وَالسَّكِينُ أَصْبَحَا لَكَ  
 كما تكرر : اصْنَع ٣ مرات  
 القطيع ٥ مرات  
 بُشْرَاكَ ٢ مرة  
 طَوَيْسَ لَهُمْ ٢ مرة

وفى : « اعتراف » (ص ١٢) تكررت الصيغة التقريرية : « حَذَقْتُ فِى مِرَاكٍ  
 نَفْسِي » مدخلاً لمقاطع ٣ مرات -  
 وفى : « تلك السماء » (ص ١١٦) تكررت عبارة : لا ، لا إِلَيْكُمْ عُنَى  
 تلك السماء - - - ٤ مرات -  
 ثم يتم العدول ، أو يتكرر النمط بلفاته ، - - - ٤ مرات

وتتكرر عبارة : **الْفَجْرُ** عن ربيعكم رَحَلْ مَرَّتَيْنِ -  
وفي : « من أغاني الرحيل » (ص ٩-١٠) : تتكرر :  
رَحَلْتُ عَنْكُمْ

أَجَلْ يا سادتي أَجَلْ

رحلت عنكم ولم أزلْ أَرْحَلْ ٨ مرات -

وهي تقوم بنفس الوظيفة الفنية التي قامت بها من قبل العبارة المتكررة « ونظّلْ  
نَرْصُدُ طَالِعَ الْأَمَلِ » ، إذ تُنهي موقفاً ، وتفتح موقفاً جديداً في سياق التجربة  
الواحدة -

وفي « صدى الأمل » (ص ١٠٧) تتكرر كلمة « الآن » ٨ مرات -

وفي « وقفة على ظلل » (ص ٧٩) تتكرر عبارة : « أَتَيْتُ إِلَيْكَ » ٦ مرات -

وفي : « الناسك وشكوى الشيطان » (ص ٥٦) يتكرر النداء : « ربي » ٦  
مرات ويتوازن التثيت والتغيير :

رَبِّي يَا الْخَوَّيْتِي ٣ مرات

رَبِّي وَأَنْتَ عَالَمٌ بِأَمْرِي ١

رَبِّي وَأَنْتَ عَالَمٌ بِحَالِي ١

رَبِّي وَأَنْتَ عَالَمٌ بِي ١

وتصل قصيدة : « يا ليتها كانت معي » (ص ٣٧) إلى أعلى درجات تثبیت  
الصيغة ، وترديدها ، إذ تتكرر هذه الجملة الانشائية ١٨ مرة -

وفي : « إشارات » يتكرر النداء : « يا أنت يا مَنْ لَا أَسْمِيهَا » أربع مرات ،  
في مداخل الفقرات المُرْتَمَةِ -

كما تتكرر عبارة : « أَسْأَلُكَ السَّيَّةَ » أربع مرات كذلك -

لقد نمادينا في تتبع ظاهرة التكرار الصياغي للجملة - وليس للمفردة - (وأحياناً  
للمقطع من عدة أسطر) عند أحمد العدواني لتتصرف - بما يقارب الدقة - على  
« حجم » شغقة ، أو استعائته ، بهذا النسق ، الذي نرى - بتعقب السياقات - أنه لم

يكن ضروريا - من الوجهة الفنية - في كل مرة ، وأنه بلغ حد الإسراف - أحيانا -  
الذي يفقد السَّوَجَ .

حين تتكرر عبارة : « عمامةٌ على ضفاف مائدة » مرتين ( كلمة العصور -  
ص ٦٩ ) أو تتكرر جملة : « أفكارنا دجاجة » مرتين كذلك (ص ٤٩) فإن هذا مطلب  
فني لا ياباه المعنى ، ولا الإيقاع ، ولا الذوق ( السماعي ) العربي ، وبخاصة أنه لا  
يكرر السياق ( المتعلق ) يتعامه ، كما نرى :

(١) عمامةٌ على ضفاف مائدة

تَصْبِحُ قاعده

يَقِفُ فوقها مدلول الشمس

(ب) عمامةٌ على ضفاف مائدة

وثيقة ما بين سَكان القبور

وساكنتي القصور

.....

(٢) أفكارنا دجاجة

في كَتَب السلاطين

(ب) أفكارنا دجاجة

تبيضُ حَسْبَ الحاجة

ولا يعني هذا أننا نشترط للتكرار المقبول أن يكون مرتين ( لا أكثر ) وألا يتم  
تثبيت السياق ، وإنما هي جملة أو شبه جملة ، تكتمل بتوازنات التبديل ، لكننا - في  
الوقت نفسه - لسنا مع هذا الإسراف ، الذي يتضافر مع التوسع في استخدام تفعيلة  
« الرجز » ليدل على إثارة السهولة في تكوين المعجم الصوري ، واللغوي ، وتقديم  
المضمون الفكري ، أو المعنى المستخلص على ما سواه .

إن هذه اللازمة المتكررة مثل : « اعصرُ معي » ، « واعصرُ من الهواء » ، إلخ ،  
أو : « أريدُ أن أفهم » ، أو : « يا ليتها كانت معي » ، تصل حد الإسراف ، ولا  
تتجاوز هي تكرارها أن تكون « قيمة » صوتية معطلة ، تقطع تدفق الانفعال ، في  
اتجاه استكمال التجربة ، وتعطل التلطف المتفاعل بهذه اللازمة التي تخدر حاسة التنبه

وتصرف المثقف عن استحضار تفاصيل التجربة ، مستتباً إلى سياقها العام ، وإلى هذه اللازمة الصوتية التي تفقد تأثيرها بالتكرار الزائد عن الحاجة ، حتى تصبح محاولة من المعنى .

إن « التكرار » أخذ مشروعية وجوده الفني ، ربما ، من قصائد حديثة ، وقعت عليها عين أحمد المندواني ، ورأى أن هذا الأسلوب يحقق له ما تنتقده القصيدة ذات التفعيلة من وضوح الإيقاع . ميخائيل نعيمة في « أضي » كرر هذا النداء في مدخل المقاطع ، وعلى محمود طه كرر استخدام أداة الشرط ، وعلق الجواب في « الموسيقى العمياء » كما توسع بدر شاكر السياب في تكرار بعض المقدرات ، والصيغ - كما في « أنشودة المطر » لتكتسب قيمة رمزية ، أو محاكاة لأغنيات فلكلورية تصطنع التريديد أساساً لتكوينها الصوتي . ولكن الأمر إذا ما تأملنا مواقع التكرار في قصائد المندواني ، إنه لا يهوى في أجواء الرمز ، ولا يرنكز - في تريده - على أساس شعبي ، وإنما يرسم مجموعة من الدوائر المتعاسة ، وتقوم العبارة الرائدة - في أكثر الأحيان - بدور الفصل - الوصل ، الذي يؤكد هذا التماس ، ولا يلغيه لتنبعث الحركة وتتعلق الرؤية في القصيدة بأكملها .

على أن التشكيل الصوتي لقصيدة « شطحات في الطريق » يستحق أن نفرّد له مبحثاً خاصاً ، إننا سنوقف عند هذه القصيدة في الفصل الآتي ، لنكتشف خصائص بنائها الهيكلية ، ونخضع مع جذورها ، وغصونها فيما قبلها وما بعدها من شعر ، وسنرى كيف استطاع الشاعر - في إطار الشعر الموزون المثقفي أن يضيف تلوينات صوتية ، ذات أصول جمالية ، عمقت الانفعال ، ودعمت وحدة النسيج في « الشطحات » .

\* \* \*

## ٥ - مصادر التجربة :

بين قصائد المدوناني قرابةً قريبة ، حتى لكأنها قصيدة واحدة ممتدة ، مثل موجات نهر ، يتدفق بكثير من السلاسة ، قد يصيب عند منحنى أو حاجز طارىء ، قد يأسن أو يتغير لونه بتدخل خارجي ، لكنه يستمر مستمداً طبيعته - وهذه القرابة ليست كلها محسوبة للشاعر - أي شاعر - فالقيارة متعددة الأوتار هي الفادرة على إصدار مختلف النغمات ، إنها التي تمكن من إثارة البهجة في نفوسنا ، وقد تدفع بنا إلى الثورة والغضب ، أو الحزن والانطواء ، أو الرضا والفرح بالحياة ، فالأوتار هي الأوتار ، ولكن اليد الماهرة التي تلعب بها ، هذه اليد « الإنسانية » التي تعيش تجاربنا ، وتعاين ما تعاناه ، هي التي توجه النغم ، وتعبر عن كافة درجات الصدى ، وصوره ، وانفعالاته -

إننا لا نفكر في « عرض » ديوان أحمد العدواني على « أغراض » الشعر العربي ، وفنونه الثوارثة ، فلذلك عصر مطالبه ، ولكل شاعر طبيعته ، وفهمه للشعر ، وفهمه - أيضا - لوظيفة الشعر - ويبدو أن هذا « القلق » المكين في شخص أحمد العدواني لم يكن قلما ثقافيا فكريا وحسب ، كان قلما شاملا ، ينبع من حساسية مسرفة ، ومحاسية للنفس قاسية ، ومراقبة لرأي الآخرين تكبر الشعور ، وتكبح الانفعالات - إن هموم الفكر ، والمعتقد السياسي ، وحتى العمل في سبيل نصرة هذا المعتقد ، لم تمنع شعراء مثل صلاح عبد الصبور ، وأحمد عيد المعطى حجازي ، وبدر شاكر السياب ، ومحمد الفيتوري وغيرهم ، من أن يكون للحب ، بدرجاته وأنواعه في دواوينهم مكان ، وأن يكون لاختلاف علاقات المكان والزمان على قصائدهم انعكاسات ، تتناول الرؤية ، كما تتناول الأسلوب ، وهذا - نعيدنا - ما تقتضيه قيامة المدوناني الشعرية ، إن المساحة بين بدايته ونهايته قريبة جدا ، بكافة مستويات أو وحدات القياس : الإيقاعية : حيث يسود الرجز ، والتقسيم : حيث الترفع والمزلة ، والفكرية : حيث القلق وترقب الأمل الأقل -

لحظات / قصائد قليلة جدا تلك التي استقرت فيها مشاعر معاكسة لثرت المعطوية ، وإذا أشرنا سابقا إلى بعض شعراء « المواقف » الذين لم تحل مواقفهم السياسية والفكرية دون ظهور ملامح حياتهم الخاصة ، ونزعاتهم ، ونزواتهم ،

ومخاوفهم وأفراحهم ، فإن شاعرا آخر - مثل نزار قبّاني - يأخذ الاتجاه المضاد ، فهو مشغول ، مشغوف ، مشغود ، إلى عالم المرأة وصورها وحالاتها ، وحالاته معها ، لكنه - مع هذا - يعتبر شاعر « سياسة » ، وقصائده التي أخذت هذه الوجهة كانت - رغم تباعدها - تصنع رأيا عاما ، وتثير حوارا جند ، ربما لسنوات .

إننا - على أية حال - لا يصح أن نقيس تجربة شاعر إلى تجربة شاعر آخر ، فلكلّ عالمه الخاص ، ووظيفة النقد أن يكشف أماننا حدود هذا العالم الخاص ، ويكتشف قوانين عمله ، وخصائص ما أنتج من شعر ، إنما أردنا أن نؤكد - بالمقابلة بين طبائع شعراء متعاصرين - أن العُدوّاني أراد لنفسه أن يكون نعلما خاصا ، ومستوى ثابتا . وإنها للحظات / قصائد قليلة ، بل نادرة ، تلك التي « اقلنت » منه في غيبة هذا الرقيب الذي سلّطه بإرادته على نفسه . ولعلّه - لهذا السبب الرقابي الإرادي - لا نجد تشابها ، ولا تقاربا بين شعر العدوّاني ، وأيّ شاعر آخر ، معاصر أو سابق ، حتى وإن رأينا أثرا من هنا أو هناك ، كما أشار الشرباصي ، وتابعه إبراهيم عبد الرحمن ، فإن هذا الأثر يبقى جزئيا ، محدودا ، ولكن شكل القصيدة ، صياغتها ، صورها ، تبقى من صنع هذا العقل وتوليدهاته التأملية ، ولا تستدعي إلى فكرنا شاعرا آخر .

مثلا : قال العُدوّاني في ختام رثائه لأبيه :

قد كنتُ نوراً للعيون فصرّتْ نُورا للقلوب

ورأى الشرباصي أن هذا البيت مأخوذة من قول العقاد في رثاء « مي » :

كلُّ هذا في التراب آو من هذا التراب !

وقد أرى غير ذلك ، وأن العُدوّاني تأثر قول الشريف الرضي :

وتلفتتْ عيني فمأذ خفيتْ عني العلولُ تلفتْ الغلبُ

ومثل هذا قليل ، لا يكاد يصدق على بضعة أبيات .

وهناك خبر استنباه من بعض المقرئين إلى الشاعر ، يقول إن الدافع الحثير ، أو السبب المباشر للقصيدة « رأس حمار » أن العُدوّاني إبان عمله مدرسا تعرض للوم من أحد مفتشي اللغة العربية ، لحظا لغوي أو نحوي نسبته إليه ، وكان الشاعر على يقين من صواب رأيه ، وخطأ هذا المفتش ، ومن ثم صنع هذه القصيدة يسخر فيها

من «عالم» كبير فائع الصبب ، لا يجسر أحد على مناقشته ، لكنك حين ترفع «  
الستار» عن عقله ، ستجد رأس الحمار ماثلاً أمامك !!

هذا الجبر له دلالة مهمة ، مبكرة ، إذ لا نجد في السياق ما يدل على هذه  
الحادثة ، أو يحدد هوية المخنفى وراء الستار ، أو صناعته ، أو أنه «تطاول» على  
شخص آخر فراح يتقّب وراءه ليكشف للناس حقيقة حاله ، بعبارة أخرى : لقد جرّد  
الشاعر هذه الحادثة الفردية الجزئية الوقتية من كل ملابسها الزمنية ، قاصدا صياغة  
«قصة» ذات دلالة مطلقة .

ويبدو أن هذا النزوع إلى الكتابة المنجردة من علاقات الزمان والمكان والناس  
والأحداث ، أخذ عند الشاعر أهمية راسخة ، وارتبط بفهمه لوظيفة الشعر ، وشرط  
«الإنسانية» أو «العالمية» في الأداء - ولنا بسبيل مناقشة صواب هذا الرأي ، وقد  
تعرضنا لشيء يتعلق بهذا حين استقرأنا اتجاهات القصائد التي استبعدتها من ديوانه -  
هل يمكن أن نقول إن العدواني يكتب الشعر بلهفة ، أكثر مما يكتبه بقلبه ؟ وأنه يصدر  
عن وعيه ، أكثر مما ينطلق من وراء وعيه ؟ لقد أدى هذا إلى «غياب» الشعر الذي  
اصطلح على تسميته «الشعر العاطفي» شعر الحب ، وكان هذا الشاعر لم يكن  
يوما ما «مراهقا» أو «عاشقا» ، إلا في لحظات / قصائد تعد قليلة جدا - إن  
«الأسئلة» التي تطرحها قصائده المبكرة ، تعطى المؤشر لعمل الذهن ، وإغفال  
الشعور ، والانفعال :

سألتُ رُوحِي أي الدار تطلبها ( قصيدة : الخلاص )  
قالتُ هو البطل الشجاع ؟

.....

فأجبتهُ : أَيْكونُ أَرَى صَوْنَهُ ( قصيدة : أمجاد الوري )

إن قصيدة «البحيرة الخالدة» تنبثق عن ثورة فكر ونزوع عميق إلى التأمل ،  
وإن تكن فككت من احتواء هذا الأساس الذهني في بناء شعري متقن ، ولكن هذا  
الاقتدار لم يكن في المستوى المطلوب دائما ، فجاءت قصائد ليست قليلة ، ليس لها  
رواء الشعر ورونقه وجماله ، وفكرته على النفاذ إلى النفس ، ظلت بمثابة تشكيل  
لأفكار ، أو «أمثولات» لشرح مواقف والإقناع بآراء في الحياة وفي الناس -  
إننا لا نجد للعدواني قصائد في أحداث مهمة ، حركت الوجدان العربي ،



ومست بقوة حياة الجموع الذين كان العدواني « يؤثّر » أن يتحدث عنهم ، وليس إليهم ، وأثّرت في المستقبل العربي .

عاصر العدواني حروب فلسطين جميعا ، وشهد حروبا أخرى مؤثرة كحرب استقلال الجزائر ، والحرب الأهلية اللبنانية ، وعاصر أول مشروع للوحدة العربية ، وفشل المشروع ، والدعوة إلى الاشتراكية ، والتراجع عن الدعوة ، وسقوط نجم عبدالناصر ، والقول النجم بالنكسة ، ورحيله عقب ذلك . . .

إن قليلا جدا من هذا قد انعكس في صور خاطفة ، أو في رموز بعسيدة ، أو في نوع من التّوح المعاكس ، ومرة هذا للسين اللذين أشرنا إليهما : رغبته في تجريد شعره من أي ملصع زمني يربطه إلى واقع متغير ، وأن الشعر ينطلق من ذهنه القلق اليقظ المراقب ، وليس من قلبه المتفجر باللوعة والمواقف الثائرة .

وللسينين السابقين نفسيهما كان اتجاها العدواني إلى القصيدة القصصية ، فإن هذا الشكل الفني خير موعن للتّوح بالافتكار الخاصة محتملة على مواقف الحكاية وشخصياتها ، والحكاية - كذلك - تحمل دلالة عامة ويمكن تجريد مغزاها مستقلا عن مطالب زمانها ، ومن المحتمل أن العدواني لم يكن - في البداية يملك هذا الوضوح (التفري) لأهمية البنية القصصية في الشعر ، وأن التوجه كان بتأثير من شعر شوقي الذي توسع في هذا الجانب بدرجة غير مسبوقه - إنها ليست مصادقة كاملة أن يقوم محمد سعيد العريان بإصدار الجزء الرابع من ديوان « الشّوقيات » عام ١٩٤٣ ، وأن تشغل « الحكايات » مساحة واسعة وهامة في هذا الجزء ، لقد كان العدواني - ذلك الوقت - في العشرين من عمره ، وما كان ديوان شوقي ليشفله عنه شيء ، وأثر طريقة شوقي في تشكيل الحكاية واضح تماما في : « اعتل يوما ملك السّباع » ، وحتى طريقته في صياغة العنوان . ومن الإنصاف أن نشير إلى أمرين :

١ - أن العدواني لم يستجلب نزعة القصصية من محاكاة « نموذج شوقي » ، ربما جسد أمامه أهمية الأسلوب القصصى وإمكاناته الواسعة ، التي صادفت هوى في نفس العدواني ورغبته في ألا يكون تعبيره عن ذاته سافرا ، محددا ، ذلك لأننا نجد الطابع الحوارى ، والحرص على تسلسل الحدث سائدا في قصائد ، يفترض أنها لم تكتب بدافع القص ، والقصائد الأولى : يرادة ، الخلاص ، أمجاد الورى ، البحيرة الخالدة ، نداء ، هند والزائر . . . توفر الدليل على هذا .

٢ - وأن العدواني استطاع أن يتطور بالشكل القصصى الحكائى ، ويمزجه

بفكره، وموقفه، بدرجة تجعل القارىء (التلقى) لا يفتن إلى هذا الطابع الحكائى، لأنه اندغم بشدة فى سياق الفكرة، التى تقود الحكاية، وليست الحكاية التى تقود الفكرة.

قصيدة: « معرض اللعب » « اسكتش » قصصى، غير أن الفكرة الذهبية المتجلىة فى الختام عظمت الاهتمام:

قلتُ: يا بائعُ: هَلْ لِي لَعْبُ  
جاوَزَتْ أوصافُها حَدَّ الْفِكْرِ  
فَمَ بِنَا نَحْضِي إِلَى مَعْرِضِهَا  
إِنَّهُ إِحْدَى أَعْجَابِ الْقَدَرِ  
فَحَبْلُكَ الْبَائِعُ مَتْنٌ وَمُضَيٌّ  
قَاتِلًا: مَعْرِضُهَا دَنْبُ الْبَشَرِ

لقد انصرف اهتمامنا عن تسلسل الحكاية، نسينا أننا أمام قصة، فيها رواية، وحادثة، وحوار، ولحظة تنوير، انصب الاهتمام على المعنى المجرد، أو تجريد المعنى، وتم إهمال سائر العناصر الفنية، لأن العنوتى لم يثبت حياة البشر وملامح الواقع فى هذه العناصر، اعتبرها مجرد أدوات تُعين على توصيل الفكرة، وقد تلفاها القارىء فى حدود هذه الوظيفة فاتها.

إن استدعاء « الحيوان » ليمثل حكاية، أو ليكون سبيلا إلى اليوح مائل فى: « رأس »، « اعتل يوما ملك السباع »، « رسالة إلى جعل »، « معزتنا العجفاء »، « أفكارنا دجاجة »، القصيدتان الأولى والثانية من قبيل حكايات شوقي - كما سبقت الإشارة - المثائرة بدورها بفرن صياغة لأقوتين - « الحيوان » فى القصائد الثلاث الأخرى ليس موجودا بذاته، وإنما كما يراه الشاعر، ويتولى التعبير عن علاقة تجاهه - الجمل مجرد رمز للصمود، وفى القصيدة وسيلة لليوح - والمرة العجفاء هى الوهم الذى نعيشه، والضعف المسلط، والغباء المسيطر، وفى القصيدتين: « معزتنا العجفاء »، و « أفكارنا دجاجة » يقضى العنوان جوهر الرؤية، ويبدد قدرا

من دهشة التلقي ومفاجأة الاكتشاف - غير أن هذه القصائد ستبقى ذات طابع حكائي، حاول أن يطور الحكاية الحيوانية ، وإن يكن الطابع الدعني عطل هذا التطوير، ولم يبلغ به المدى الذي يجعل منه نمطا أصيلا ينتسب إلى العذوانى .

إن « معزتنا العجفاء » صورة رُسمت بكلمات ، صورة شخصية ، تحيط باللامح والشاعر والانفعالات ، والعلاقات ،وهي بهذا « حكاية » أو قصة شخصية، لم تفتقد حيوية التميز والتنامي الدرامي ، و « الموقف » الذي يكتسب قوة برهانية على دقة التصوير . أما «دجاجة أفكارنا» أو كما شاء الشاعر « أفكارنا دجاجة » فإنها الوجه الآخر - المضاد ، أو النقيض ، لمعزتنا العجفاء ، وهي ترسم في بيتها ، وسلوكها ، واستسلامها لمسيرها ، وتناقضاتها . على أن نهج القصيدة عند العذوانى يستمد عناصر تماسكه ، وقدرته على الامتداد من هذه النزعة « الحكائية » الكامنة في تصوّر الشاعر للأفكار ، وطريقته في تلميحها أو دفعها لتسفر عن معنى كلى .

إن القصيدة « المونولوج » موجودة في « صفحة من مذكرات يدوى » و«اعترافات عيد » و « رسالة إلى جمل » و « وقفة على طلل » و « من أغاني الرحيل » ، وإذا كان « المونولوج » يصنع الجملة ، ويوطد علاقتها بالجملة التي تليها، بمعنى أنه يقود السياق ، فإن عنصر « الحكاية » هو الذى يحدد معالم هذا المونولوج ما بين البداية والدروة والنهاية .

وهناك قصائد قصصية غير خالصة للمونولوج ، إذ يؤدى فيها « الآخر » دورا مرسوما مؤثرا في صنع الختام ، ويرصد فيها الفعل ورد الفعل ، كما في « التاسك وشكوى الشيطان » و « خطاب إلى سيدنا نوح » .

إن ما يعيب بناء بعض هذه القصص / القصائد ، فيصيحها بالخلخلة التي تصيب بعض القصص الثرية حين يتخلف المنطق الحاكم للأحداث الجزئية فتنقطع تحت طائلة التعسف أو القفز بين ذرى لا تمتد بينها جسور التوصليل . أما في الشعر فإن هذا القفز مباح من حيث لا يحفل بتفاصيل الواقع ، ولا بمنطقه الشاعر ، ويمكن أن تكون القصيدة سلسلة من الانطباعات التي « تبدو » متباعدة ، ولكنها يجب أن تثير انفعالات تتصاعد ، دون تراجُع ، وهذا ما لم يكن موضع عناية لدى العذوانى في بعض هذه القصائد ، كما في قصيدة « مدينة الأموات » تلك المدينة التي يصورها أولا وصفا متفرا ، بأنها تحجرت ، وأنها من قبور ورعم ، ثم يقول إنها « تكبره أن تغرد

الطيور !! فهذا تراجع يؤدي إلى خلخلة الانفعال التصاعدي ، ويشتت . وفي قصيدة : « يا جيلنا » يوصف هذا الجيل بأنه جيل الضياع والصراع والقدر ، جيل تكثر بكل أمجاد البشر ، ثم يوصف بأنه الجيل « الذي يعيش في قلق » !! إن أحمد العدوانى الذى قرأ فى التراث العربى كثيرا لم يحاول أن يتدخل فى شعره مع هذا التراث المتنوع ، ولكن يتضح ما نريد يمكن أن نقلب صفحات شعراء الجيل التالى للعدوانى :

تأليفة الوقيان ، ويعقوب السبيعي ، وعبد الله العتيبي ، ومن قبلهم محمد الفايز ، ستجد قصائدهم تستوحى ، أو تعارض ، أو تستلحق شخصيات الشعراء كالمعري ، والأعشى ، وأبى محجن الثقفى وغيرهم . أما العدوانى فإنه ظل حبس فكره الخاص ، وتأملاته الذاتية ، كأنما حكم على التراث بالنقصاء مفعوله ، لانقصاء زمانه . ويتأكد هذا حين نجد فى قصائده المبكرة روحا أو رائحة من لغة الشعر القديم وصوره ، ثم لا يلبث هذا أن يتراجع حتى يختفى تماما فى القصائد الأخيرة ( ما بعد شطحات فى الطريق ) ، إنه يلتفت فى الأخير جدا إلى قصة سبقتا نوح ، فيستدعيها وطنه من طوفان الحرب ( العراقية الإيرانية ) التى ظهرت نذرها بسيطرة الملاى على الحكم فى إيران ، ولعل العدوانى قرأ قصيدة أمل دنقل ، إذ ذكر ابن نوح ، واعتبره ضحية ، وهذا غير ما وصف به فى القصة القرآنية .

وهناك قصيدة أخرى أخذ « التناص » فيها اتجاهها مخالفا ، هى قصيدة : « فى المقبرة : بين الصدى والطيف » ( ابريل ١٩٥٠ ) وقد ذكر سليمان الشطى فى هامش القصيدة أن العدوانى استوحاها من قصيدة للشاعر الإنجليزى توماس هاردى ، وهذا صحيح ، ولكن : كيف اتصل بالقصيدة الأصل ؟ وإلى أى مدى سائر روحها أو الترى بها لتوافقه ؟

قصيدة توماس هاردى ترجمها العقاد عن الإنجليزية : وأثبتها فى سياق إحدى مقالاته بعنوان « الشعر فى مصر » وقد نشرت المقالة عام ١٩٢٧ ( فى مجلة : البلاغ الأسبوعى ) ثم أعيد نشرها فى الجزء الأول من كتاب « ساعات بين الكتب » عام ١٩٢٩ ، ونشر الكتاب نفسه مرة أخرى عام ١٩٥٠ ، وتضمن نص القصيدة بالطبع . بين هذين التاريخين ، فى عام ١٩٤٣ صدر كتاب « النقد الأدبى » لسيد قطب ، تلميذ العقاد ، متضمنة هذه القصيدة المترجمة ، مع إظهار الإعجاب بها . وهذا نص ترجمة

العقاد ، الذى يقدم له بقوله إن هذه القطعة تصف لنا عَيْتَ العزاء الذى يتلمسه  
المفقودون فى وفاة القرابة والأصدقاء :

« - آه ! إحناك تحفر عند قبرى يا حبيبى ، لتفرس على حوافيه أشجار  
السَّذاب ؟! »

- كلا ! حبيبك ذهب البارحة ليخطبَ كريمةً من أجمل كرائم الثراء ، وهو  
يقول فى نفسه : ماذا عليها من ضير أن أنقض عهدى لها فى الحياة .

- إذن من ذلك الذى يحفر فى ناحية القبر ! أقارى الأعراء ؟!

- لا يا بُنتي ! إنهم يجلسون هنالك ويقولون ماذا يجدى ! أى نفع لهذه  
الأشجار والأزهار ! إن روحها لن يُمْلِتَ من برائن القضاء ، خلال ذلك التراب  
المركوم .

- ولكنى أسمع حافرا يحفر هناك . فمن ذا عسى أن يكون ؟! أهو عدوئى  
التيمة الزعناء ؟!

- لا ، إنها حين علمت أنك عبرت الباب الذى لا مفر منه ضمنت عليك  
بالعداوة ، ولم تحذرك أهلا للكره والبغضاء ، فما تبالي اليوم فى أى مرقع ترقدين .

- إذن من يكون ذلك الحافر على قبرى ؟! فقد أعيانى الظن وأقررت  
بالإعياء!

- أوه ! إنه أنا يا سيدتى الودود ! أنا كلبك الصغير اعيش بقربك ، وأرجو  
ألا يزعلبك دُعائى ومأبئى فى هذا الجوار .

- آه نعم ! أنت الذى تحفر على قبرى ! عجباً ! كيف غفلتُ عنك ، ونسيتُ  
أن قليا واحداً واليا قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأى عاطفة لعمرك فى قلوب  
الناس تعدل عاطفة الولاء فى فؤاد الكلب الأمين ؟!

- سيدتى إننى أحفر عند قبرك لأدفن فيه عظمة أعود إليها ساعة الجوع فى  
هذه الطريق ، فلا تنجبنى على إزعاجك ! فقد نسيت أنك فى هذا المكان تنامين نومك  
الأخير . »

( توثيق النص : ساعات بين الكتب للعقاد ، أعلام الأدب المعاصر فى مصر :  
العقاد ، لحمدى السكوت ، شعراء ما بعد الديوان ، لعبد الطيف عبد الحليم ) .

هذه هى الصيغة التى قرأها العدوائى ، سواء كان لقائه بها عن العقاد مباشرة ،

أو عبر إعجاب سيد قطب بالقصيدة ، نقلها - منسوبة إلى مؤلفها ومترجمها - في كتابه ، مع إضافة تحليل موجز ، وها هنا مسألة طريقة ، فإن المدون الذي حاكى الأصل - عبر الترجمة - والتزم بأسلوبه ورؤيته المشائعة لم يشر ( حين نشرت القصيدة على صفحات مجلة البعثة ) إلى مصدرها ، وجاءت الإشارة في هامش صفحة الديوان من قلمي آخر ، وليس بإرشاد الشاعر نفسه .

أما سلوك سيد قطب تجاه هذه القصيدة فإنه أشد تمقيداً والتواء ، وأقرب إلى «طباع الشعراء في التعامل مع » بعض « مصادر تجاربهم الفنية - في ديوانه<sup>(١)</sup> نجد مقدمة وقصيدة بعنوان « السر أو الشاعر في وادي الموتى » ، ويشير جامع الديوان أنها نشرت عام ١٩٣٤ ، وبقرينة المقدمة يباعد سيد قطب أنظارنا عن قصيدة هاردي التي ترجمها العقاد ، ونشرت قبل هذا التاريخ مرتين ، وكان قطب تلميذاً للعقاد ، يتبع نهجه ويردد أفكاره الأدبية ، ولكننا إذا قرأنا القصيدة وجدنا آثار هاردي واضحة في مرحلة أساسية من تكوينها ، وأنها التي صنعت « الرؤية » - أو الموقف الروحي الذي تفقه القصيدة من الحياة وأخلاق الناس -

يذكر سيد قطب أنه هو شخصياً مشغوف بزيارة المقابر مع إقبال الليل وإدباره ، وأنه فكر في دوافعه الغامضة لهذا الشغف ، وظل هذا - كما يقول - ست سنوات إلى أن كتب : « السر ، أو الشاعر في وادي الموتى » ، ويتضح لنا الآن أن هذه السنوات الست هي الفاصل الزمني بين نشر « ساعات بين الكتب » والثقافات سيد قطب للقصيدة وإمكان الإفادة منها ، وبين صناعة قصيدته ، التي حاول ألا تكون صيدا سهلا في شباك هاردي ، فجعل « الشاعر » يزور المقابر ، فيحس به بعض الموتى ، ويتبادلون بشأن الزائر المجهول حوارا ، يظنه كل منهم أنه قادم لزيارته لعلاقة بينهما كانت في الحياة ؛ فيعد ترديد الشطر : « من الطارق الساري خلال المقابر » يبدأ حوار الأجداد :

وقال فني منهم حديثاً قدومُهُ      بَنَمَةً إِشْفَاقِي ، وَثَبْرَةً سَاحِرِي !  
لعل الذي قد دَبَّ في ذلك الحِمْي      وألِفَظَ في أَحْشَاءِهِ كُلِّ سَادِرِ  
أخو صَبْوَةٍ ، يَهْفُو إلى قَبْرِ مَيِّتٍ      له عنده وَجَدٌ وَتَحَنُّانٌ ذَاكِرِ  
بِقُرْبِهِ منها التَذَكُّرُ والهَمْسُ      وتبعده عنها غِلَاطُ السَّائِرِ

(١) جمع وتوثيق وتقديم: عبد الباقى محمد حسين ، ط٢ عام ١٩٩٢ دار الوفاء بالنصرة .

وما أضحى الحب الذي في ديارهم !  
وقالت لهم أم وفي صوتها أسي  
ألا ربما كانت نكولا حزينة  
وربما كانت عجبوزا تألمت  
وقد ذهبوا في حلسهم كل مذهب  
وجلجل صوت الشيخ يذوي كأنما  
من الطارق الساري خلال الطائر  
وفجاء يتكلم « أخو الأحياء » - الشاعر - ليسأل عن سر الحياة والموت ،

ويتبادل الحوار مع ذلك الشيخ الميت !! هذه هي الإضافة التكميلية التي حاول بها  
سيد قطب أن يلتفت الانتباه عن « الأصل » الذي انطلق منه ، وأن يحزر رؤيته من  
قيد ذلك الأصل ، والمقابلة بين التصيّن تثبت هذه الصلة المباشرة ، ثم كان إظهار  
الإعجاب بقصيدة هاردي ، ونشرها - مجددا - في كتاب « النقد الأدبي » دليلا ثانيا  
على قوة تلك الصلة المباشرة .

وكما تعرفنا على الأصل ( عند هاردي ) وعلى أول محاولة تناسل مع هذا  
الأصل ( عند سيد قطب ، بصرف النظر عن أن أحمد العدواني اطلع على محاولة  
قطب ، أو اكتفى بالأصل ، وهو ما ترجحه ) فإننا نضع محاولة العدواني أمامنا  
لتتضح جهود الشاعر العربي ، وأوجه تعامله مع قصيدة تنتمي إلى تراث آخر  
مختلف:

#### في المقبرة بين الصدى والطيف

الصدى : يا طيف ! يهديك أمي ما تبكي عند رمسي  
أنت زوجي التي كان حبيها ملء نفسي ؟  
أنت محمد ألسي بها ، وترثي ليؤسي  
الطيف : كلا ! فزوجك التي كانت عليك حانية  
وفت إلسي غيسرك فانسابت عليه راضية

وَلَسَيْتَ مَا كَانَ مِنْكَ فِي الْيَسَالَى الْخَالِيَةِ  
 الصَّدَى : إِذَنْ ، فَأَنْتَ صَدِيقٌ مِنْ أَصْدِقَاءِ شَبَابِي  
 هَاجَتْ بِهِ ذِكْرِيَاتٌ عَنْ الْمَقَانِي الْعَذَابِ  
 فَجَاءَ يَبْعَثُ عَهْدًا قَدْ انطوى فِي التَّرَابِ  
 الطُّيْفُ : كَلَّا ! وَكَلُّ صَاحِبٍ عَهْدَتَهُ فِيمَا خَلَا  
 بِكَأَنَّ ثَمَ اخْتِصَارَ صَحْبًا مَخْلُصِينَ وَمَسَلًا  
 وَمَنْ تَوَلَّى الْيَلْسَى قَدْ كَرِهَ شَرُّ الْبَلَا  
 الصَّدَى : لَهْ دَرَكٌ قَلِيلٌ لَسَى مِنْ أَنْتَ يَا بَنَ الْحَيَاةِ ؟  
 لَقَدْ وَعْظْتَ فَأَنْشَقَّتْ غُلَّتِي بِالْعَظْمَاتِ  
 مَا أَنْتَ إِلَّا حَكِيمٌ يَطِيبُ لِلْمَشْكَلَاتِ  
 الطُّيْفُ : خُفْضُ عَلَيْكَ إِنِّي بَعْضُ كِتَابِ الْبَادِيَةِ  
 جِئْتُ لَكِي أَدْفِنُ عَظْمًا سَمًا فِي الرُّفَاتِ الْبَالِيَةِ  
 حَتَّى إِذَا جَاءَ الطَّوِيُّ عَلَسَى عُدَّتُ ثَانِيَةِ  
 أَقْتَاتِ عَظْمًا لَمْ تَزَلْ لِلزَّوَادِ فِيهِ بَاقِيَةِ  
 وَاسْتَسْجِمُ سَاعَةً مِنَ الْحَيَاةِ الْقَاسِيَةِ

ربما كان من المهم أن نستعيد المذهب الفني الذي كان سائدا حين أُرث العقاد قصيدة توماس هاردي بالترجمة ، وحين التفت إليها سيد قطب ، فحاول كسوتها ريثا مختلفا لم يتمكن من إغفاء الهيكل الأساسي ، بين عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته كان التيار الوجداني العاطفي ( الرومانسي ) هو السائد في مصر ، وفي الشعر العربي عامة ، بل في الأدب شعرا ونثرا ، كانت أصدا « أبوللو » و « المهجر » و « الديوان » تتجاوب أو تتخالف وتتجاذب لكنها لم تنبذ عن العاطفية الزائدة ، وطرح الأسئلة التي لا تجد جوابا ، والهروب من الواقع لالتماس السلوى في طائر أو غابة أو مقبرة ، يتوجه إليها الشاعر يبحث عندها عن جواب أسئلته المعلقة ، حين اقتصر أحمد العدواني هذه القصيدة / التجربة ، كان المناخ الاجتماعي ، والمذهب الفني قد اختلف كثيرا ، مع هذا فإنها تجاوزت مع وجدانه الخاص ، مع مبالغاته البدائية ،



وأحزان الشاب الحالم بالمثل ، فلا يجد إلا الواقع المأساوي المحيط ، فهذه القصيدة عند العدواني تستمد شرعية وجودها من عالمه النفس ونزعتة المتشائمة ، ولعله - لهذا السبب - لم يكذب يقطن قناريه لشعر العدواني إلى أنها تمثل « نَفْسًا » غريبا ، أو مستجلبا ، إنها نفس في سياق قصائد البداية منسجمة إلى حد كبير ، وكأنها قطعة من قلبه الحزين الذي غمد موجات أساء المبكرة في « اصبري يا نفس » و« الخلاص » و« أمجاد الوري » وغيرها .

#### ● وتخلص الآن إلى هذه التصوص الثلاثة :

وما يعنينا هنا أن نرى كيف تصرف كلا الشاعرين : سيد قطب وأحمد العدواني ، تجاه مصدر واحد ، حاول كل منهما أن يدخل معه في علاقة .

اختار سيد قطب بحر الطويل ، وهو بطيء ، جليل ، قد يناسب التعرض لفلسفة الموت ، ولكنه لا يناسب الشكل الحوارى ، ووصف الشاعر ، وتحريكها ، وقراءة قصيدته يتبين لنا أن هذا القطع - وهو ذو شكل حوارى - يعجز عن أن يضعنا داخل الموقف ، إن فنية الحوار تفترض أن يكون من جمل قصار ، ومن بيت أو بيتين ، أو بعض بيت ، لينتقل الحديث إلى آخر ، وهكذا .

أما التأملات فإنها تطبق الاسترسال ، والبطء الذى يجسد التمعن وتقليب الأفكار . أما التوقع ، والمقاجة ، واللهفة على تحقيق هدف ، وهى الانفعالات التى تسود هذا الموقف فكانت تستدعى وژنا آخر رشيقا ، سريع الإيقاع .

وفي التشكيل الموسيقى يكون أحمد العدواني موفقا إلى حد كبير ، فقد جعل قطعته حوارا يتردد بين شخصين وحسب : الصدى ( أو الجذث ) والطيف ( الشبح القادم فى الظلام يحفر فى تراب القبر ) وقد تحرك الوزن بين بحرین ، فجاءت تساؤلات الصدى المثلثة من بحر الجذث : ( مستفعل لن فاعلاتن ) والتزم بهذا النسق فى المقاطع الثلاثة المنسوبة إلى الصدى .

وجاءت إجابات الطيف من مجزوء الرجز : « مستفعلن متفعّلن » والتزم بهذا النسق فى المقاطع الثلاثة المنسوبة إلى الطيف ، إن هذا الإيقاع القصير ، المتسارع هو الذى يحفظ للحوار طابعه التلقائى ، ويجسد حركة الفكر الفلق ، والتوقعات الخائبة .

هل اختار أحمد العدواني هذين الوزنين عن عمد ، أم أنها المصادفة الموفقة ؟ مهما يكن من أمر ، فإنه العلاقة التغمية الإيقاعية بين البحرین لا تكشف عن جلد

يمكن فلسفته ، على أن الأمر - كما يرى الدكتور رفعت الغرنواي - لا يخلو من قرابة موسيقية ، تتضح في الجامع المشترك بين المجلت والرجز ، وهو التفعيلة الأولى ( مستعلن ) في حين تختلف الأخرى ما بين ( متعلن ) في الرجز ، و ( فاعلاتن ) في المجلت .

عما يعني - في النهاية - أن الشاعر اختار الشطر الموسيقي من خطوتين ، الأولى: متفقة ، والأخرى : مختلفة ، فها هنا اتصال وتوافق ، ثم انقطاع واختلاف محسوب ، أو محدود . ومثل هذا يقال عن القافية الموحدة في قصيدة سيد قطب ، والمتغيرة في قصيدة الهدواني .

أما أطراف الحوار ، أو شخصيات الموقف ، فهي في الأصل - عند توماس هاردى - فتة في مقتل العمر ، وكلب كان لها في حياتها - طبعي أن يكون حبيبها أول حاضري إلى خاطرها ، فإذا غاب توقعها ظلت القادم أقاربها ، فلما غاب أملها فيهم ، انتقلت إلى الاتجاه المضاد ، أن يكون الحافر عدوتها اللثيمة ( ولابد أنها منافسة في حياها الدنيوي ) فإذا كان العشاق ، والأقارب ينسون ، فربما يتذكر الأعداء بدافع الكراهية وغريزة الانتقام !! ويفشل هذا الاحتمال الثالث ، وهنا تتعلق بآخر ما يمكن تصوره ، حين عرفت أن القادم كلها . . ولكنها تكتشف - للمرة الأخيرة - أن الدافع ليس الذكري والخنين ، وليس البغضاء والانتقام ، فالأحياء مشغولون بمناقهم ، وحتى هذا الكلب جاء ليحقق منفعة يدافع فيها عن حياته !!

توسع سيد قطب بإدخال الشاعر الحي - وليس الكلب - طرفاً ، بل أصبح الطرف الأساسي ، يستعين به على الانتقال بمحور القصيدة من أن « النسيان قاتنون الأحياء » إلى « البحث في سر الوجود والفناء » . ثم تمددت الأصدا ، أو الأجداث : الفنى ، والام التكللى ، والشيخ ، وقد استدعى كل منهم ما يناسب نوعه وعمره وتجربته .

أما العدواني فقد أجرى الحوار بين طرفين ( الصدى والظيف ) وجعل الصدى لرجل ، ظن القادم زوجه ، ثم أسد أصدفاته ، وهنا نلاحظ أنه يقترب من الأصل ، ويعتمد ، فيحقق جوهر الرؤية ، ولكن يغير ما لا يتوافق والدوق العربى . إن الموت للرجل ( عكس ما فعل هاردى ) والنسيان من المرأة ، والبحث عن زوج جديد والانشغال به عن الماضى هو ما يجارى العقائد العامة ولم يدخل العدواني صلة

القرابة في اختيار النسيان ، ووضع مكانها صلة الصداقة ، وجعلها « صداقة شباب » شديدة الشغف في حينها ، سريعة النسيان أمام التغيرات ، وحركة الزمن .

كذلك استبعد تماما الاحتمال الثالث ، وهو أن يكون القادم عدوا جاء ليكيد للحدث المتزوي ، فالقاعدة أن الموت يسقط العداوات ، والأخلاق ترى أن نذكر محاسن موتانا ، ففي هذا جفاء ومجانبة للعرف والقيم السائدة . وكذلك يهمل علاقة الإنسان والكلب ، إنه ليس كلب « الصدى » ، إنه كلب مُكرّر : « بعض كلاب البادية » وقد أجمل في هذا الوصف أسباب الجسوع وشظف الحياة وتوقع معاناة « الحياة القاسية » . وقد كان استخدام « للصدى » - بديلا لاسم يَشْرَى ، مجازاة لمعتقدات العرب القدماء ، عن الروح التي تتحول إلى طائر ، وأن هذا الطائر يتكلم وينادي الأحياء .

لقد استطاع - بهذا التشكيل الخاص - أن يجرد القصيدة من هيبتها الغريبة ، وأن يعيد تشكيلها لتصبح معبرة عن روح عربية ، تمتد جذورها في تربتها الطبيعية ، لا نقصد - بالطبع - العبارات الجاهزة القديمة ، مثل : « لله درك » و « خفض عليك » فرعا كانت هذه من عوامل الضعف التي تصرف قدرا من شعور المثقف الحديث عن التجارب مع التجربة في ذاتها ، وإنما نقصد مجموع تلك التغيرات ، بالحذف والإضافة والاختصار ، التي أدخلها ، فقدم إلينا قطعة هي فكرية لم تقادر الأصل ، وفكرية هي أصل بذاتها ، تنتمي إلى شعر أحمد المذنأني .

\* \* \*

## الفصل الثالث

### مُذَهِّبَةُ العدواني شطحات في الطريق

- ١ - توطئة \*
- ٢ - وصف القصيدة \*
- ٣ - البنية اللغوية \*
- ٤ - المعجم الصوري \*
- ٥ - التشكيل الصوتي \*
- ٦ - تناديات مختلفة \*
- ٧ - حل « الكل » في قصيدة ؟ \*



## مُذهبة العدواني شطحات في الطريق

- ١ - هاتِ اسقيتها !! لستُ من سقاري  
إن لم تكن للكَاسِ ربُّ السدارِ
- ٢ - هي بنتُ من ٢٢ الشمسِ دارةً أهلها  
أبداً وتحسنُ الأهلُ للأفسارِ
- ٣ - أنا من إذا شعتْ عليه تفتحتْ  
دنياه عن روضي وعن ألبسارِ
- ٤ - ولَمَعَتْ أسرارُ الوجودِ تظليها بي  
نشوى وأردانُ الجمالِ جوارِ
- ٥ - دعني ، وما رَعَيْتَهُ كُفَّارُ بها  
عن إثمها ، فالنارُ للكُفَّارِ
- ٦ - صليتُ لما أمطرتْ أنوارها  
ما أروجُ المُلوكِ لآلئِ الأتوارِ
- ٧ - ووقفتُ بالسواقي المقدسي ساعة  
واخذتُ عن نضجته الشُّعاري

- ٨ - الله للمُشَاقِّ فِي سَبَاحَتِهِمْ  
مَسَّوَا حِصَانِ الْحَلْدِ بِالْأَذْكَارِ
- ٩ - رَافَقَتْهُمْ فَعَرَفَتْ بَيْنَ دُبُورِهِمْ  
أَعْلَى ، وَطَائِفَتُ مَنَازِلِهِمْ أَخِيرَ أَرَى
- ١٠ - مَتَنَّى فِي دُنْيَايَ صُحْبَةً مَعَشَرَ  
حَقَّقَتْ مَنَاسِكَهُمْ بِكُلِّ عَمَّارِ
- ١١ - رَأَوْا النَّبَالَ سِيرَةً وَعَقِيدَةً  
لَكِنْ تَوَارَوْا فِي حِمَى مُتَوَكِّرِ
- ١٢ - قَوْمٌ إِذَا أَدْرَكَتْ مَا نَهَضُوا لَهُ  
قُلْتُ : الْمَلُوكُ تَلَوَّحُ فِي الْأَطْمَارِ !!
- ١٣ - الْفَارُ سَهْلٌ مُنْعَرَجٌ بِحُضُورِهِمْ  
وَالسَّهْلُ حِينَ غِيَابِهِمْ كَالْعَمَّارِ
- ١٤ - إِنْ عَلَى أَثَرِهِمْ سَارَ ، وَلِي  
بِهِمْ مَكَانُ الْكُوكِبِ السَّجَّارِ
- \* \* \*
- ١٥ - يَا رِيحُ !! حَتَامَ الْعَبَارِ يَلْقُنِي  
مَنْ لِي بِرِيحٍ غَيْرِ ذَاتِ عِبَّارِ
- ١٦ - أَوْ كُلَّمَا غَارَبَتْ صَفْوُ شَرِيعَةٍ  
طَمْتُ عَلَى سَحَابِ الْأَكْدَارِ ٢٢

- ١٧- ١٢٧ لَنْ أَحْيِدَ عَنْ الْبَذَارِ وَإِنْ رَعَتْ  
زُرْعِي الْجَرَادُ بِحَيْثُهَا الْجُرَارُ
- ١٨- يَا رَبِّ ١١ عَفْوِكَ إِنِّي فِي حَيْرَةٍ  
دُعِيَاءُ غَالِبَةٍ عَلَى أَطْمُوخِي
- ١٩- فَتَتَرَجَّحُ الْأَوْرَارُ لِي فَأَجِيبُهَا  
وَأَعِزُّهُ النَّسْنُ فَتَنَسَّ الْأَوْرَارُ
- ٢٠- وَأَعَانِدُ الثَّيَارُ ثُمَّ يُهَيِّبُ بِي  
نَسْرُؤُ فَارَكَّبُ غَارِبَ الثَّيَارِ
- ٢١- وَتَزُولُنِي الْخَطَرَاتُ فِي غَشَقِ الدَّجَى  
فَلَمَّا الْبُرُوقُ مَوَاجِبُ الزُّوَارِ
- ٢٢- وَكَأَنَّ نَفْسِي كَوَكَبٌ مَنَالِقُ  
يَهْمِي بِإِقْرَاحِ الشُّسْنَى الثَّرَارِ
- ٢٣- وَإِدِيرُ طَرْفِي - وَالْوُجُودُ صَحَائِفُ  
شَتَّى - فَأَشْهَدُ وَحْدَةَ الْأَسْفَارِ
- ٢٤- وَتَزُولُ الصُّوَاهُ الْيَبَارِقُ فَجَاءَتْ  
وَيَطُولُ بَعْدَ زَوَالِهَا اسْتِفْسَارِي ٢٤
- ٢٥- وَتَسُدُّ أَشْيَاءُ الظَّلَامِ مَقَالِعِي  
وَيَضِيقُ دُونِي وَاسِعُ الْمَغْمَارِ
- ٢٦- وَاسَائِلُ الْأَثَرِ عَنْ أَعْيَانِهِمَا  
وَاطْلُلُ بَيْنَ الشَّكِّ وَالْإِنْكَارِ
- ٢٧- أَوَّلُهُ مِنْ هَمِّي ١ وَأَيْنَ أَفْرَ مِنْ  
جَيَرَاتِ سَطْوَتِهِ وَكَيْفَ فَرَارِي ٢٤



٢٨- يا ربُّ ! أَفَلَقْتَ الرِّيحَ مُجِبَّتِي !!  
فَامْتَنُ عَلَيَّ بِشَاطِئِهِ اسْتِقْرَارِ !!

\* \* \*

٢٩- يا مَنْ تَجَلَّى الطُّهْرُ فِي قَسَمَاتِهَا  
ضَحِيانَ يَحْكِي ظُلُمَةَ الْأَسْحَارِ  
٣٠- نَادَيْتَنِي فَأَنهَلْ صَوْتُكَ فِي دُمِي  
خَمَرًا بِلَا كَرَمٍ وَلَا خُسَارِ  
٣١- لَا تَكْتُمِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ قِصَّةَ  
أَسْرَارِ قَلْبِكَ فِي الْهَوَى السَّرَارِ  
٣٢- هَاتِي حَدِيثَ الرُّوحِ عَنْ أَشْوَاقِهَا  
فِي غَابَةِ الْأَنْسَوَاكِ وَالْأَزْهَارِ  
٣٣- قُولِي بِهَمِّكَ لِي فَمَعْنِي مِثْلَهُ  
هَمٌّ أَوَّلُ بِهِ عَلَى الْأَقْسَادِ  
٣٤- إِيَّيْ اسِيرُ الْعَصَمَةِ ! مَتَى تَعَلَّمْتَ  
نَفْسِي تَمَرُّدَهَا عَلَى الْأَسَارِ  
٣٥- اسْتَقْبِلِي الدُّنْيَا بِتَقَرُّرٍ سَاخِرٍ  
وَأَهْوَائِي ضَيْفٌ عَلَى الْبَسَرِ  
٣٦- لَكِنْ إِذَا ثَارَ الْحَسَاءُ بِمَوْطِنِ  
سَائِقَتِهِمْ وَهَنَتْ لَدُنْهُ

٣٧- وَإِذَا تَجِيزْتَ الْخَطُوبُ عَصِيَّتَهَا  
وَنَفَرْتُ حِينَ الظُّلُمِ أَيْ نَفَسَارِ

\* \* \*

٣٨- أَيْ لَأَقْوَامٍ عَلَى سِيَمَائِهِمْ  
وَسَمِ الْمَذَلَّةِ شَانِهِ الْأَثَرِ

٣٩- وَلِيدُوا عَلَى أَنْبَارِهِمْ فَتَعَوَّدُوا  
الْأَحْيَاءَ لَهُمْ بِلَا أَنْبَارِ

٤٠- وَعَدُّوا دُرُوعًا لِلطُّغَاةِ وَثَارَةً  
تَعْلًا لَهَا فِي مَوْجِلِ الْأَفْطَارِ

٤١- يَهْنِيهِمْ ذَلِكَ التَّعْيِيبُ فَلَوْ أَنَّ  
جِسْرَ اللَّثِيمِ إِلَى مَقَامِ الْعَسَاكِ

٤٢- رَاخُوا يَمْنَعْتُهُمْ وَعُدَّتْ يَمَانِي  
شَتَانٌ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وَشِعَارِي

٤٣- عَهْدُ الْإِلَى شَادُوا الْعَلَا لِي سَنَةً  
وَكَذَلِكَ كَانَتْ سَنَةُ الْأَحْسَرَارِ

٤٤- يَا بَنْتَ الْعُلَى فِي حَتْمِ بَرِي شُعْلَةً  
بِيَهْنَاءَ كَانَتْ فِي الْحَبَسَةِ مَتَارِي

٤٥- أَنَا سَائِحٌ دُنْيَاءَ تَحْتِ مَدَائِي  
مَا حَمَمَهُ مِنْ سَادَةِ الْأَمْصَارِ ١

- ٤٦- لَيْلَى مُنَادِمَةُ النُّجُومِ عَلَى السَّمَى  
وَمَعَ الشُّمُوسِ الْعَالَمَاتِ نَهَارِي
- ٤٧- وَإِذَا تَرَلَّتْ بِرُؤُوسِهِ مَنُطُورَةٌ  
وَالْفَتْ طِبِّ الرُّؤُوسَةِ الْمِعْطَارِ
- ٤٨- أَلَيْسَ عَصَا الشَّيَارِ تَحْتَ ظِلِّهَا  
تَقْعُودُ لِي رَوْعًا عَصَا الشَّيَارِ
- ٤٩- لَوْلَا - - قَلْبِي عِنْدَ الْمَالِكِ وَقْفَةٌ  
نَهَبَ الْمَافِرَ عِزَّةَ الْأَمْعَارِ
- ٥٠- فَاتَّكَبِدُ الْأَعْرَاسُ - وَهِيَ قَرِيْبَةٌ  
تَنْمُو وَتَزْهَرُ رَغْمَ كُلِّ حَصَّارِ
- ٥١- وَارَى تَيَّاسِيرَ الصَّبَاحِ مُتَبَرِّكَةً  
وَقَسْوَى الظُّلَامِ عَلَى شَكِيرِ هَارِ
- ٥٢- وَالْعَالَمُ الْمُنْهَارُ يَبْخَعُ نَفْسَهُ  
وَالشُّمُوسُ أَصْلَ الْعَالَمِ الْمُتَهَارِ
- ٥٣- رَقَصَ الْحَيَاءُ هَضَابَهَا وَجِبَالَهَا  
وَارَادَ أَنْ يَبْقَى عَلَى الْأَعْوَارِ
- ٥٤- وَتَقَى الْجِدَارَ لِكَيْ يَدَايِمَ يُوَسِّدَ  
وَالشَّمْسُ تَطْلُعُ فَوْقَ كُلِّ جَسَدَارِ
- ٥٥- وَهَقَا إِلَى الْأَحْلَامِ دُونَ حَقِيقَةٍ  
وَصَبَّ إِلَى الْأَشْجَارِ دُونَ تِمَارِ

- ٥٦- وَتَهَيَّبِ الْافْتِكَارَ أَنْ تَحْيَا بِهِ  
وَمَنْ الْيَلَامَ تَهَيَّبِ الْافْتِكَارِ ١١
- ٥٧- وَيَرْوَحُ لِلْأَحْجَارِ يَسْتَفْهِى بِهَا  
وَالدَّمَاءُ كُلُّ الدَّمَاءِ فِي الْأَحْجَارِ  
\* \* \*
- ٥٨- قُلْ لِلَّذِي طَلَبَ الْحَيَاةَ رَحِيصَةً  
احْذَرِ خِدَاعَ الْهَاجِسِ الْغَسْرَارِ
- ٥٩- اخْذُ مِنْ حَيَاتِكَ جَانِبًا تَسْتَوِي بِهِ  
وَاتْرُكْ هَوَاكَ الْمُعْسِرِ لِلْأَعْمَارِ
- ٦٠- وَاصْبِرْ إِلَى الْقِمَمِ الْكِبَارِ مَكْرَمًا  
أَوْ مِثْرَ حَلِيفَةٍ مَهَانَةٍ وَصَفَرَارِ
- ٦١- إِنَّ الْحَيَاةَ سَيُولُّهَا وَسَعَابُهَا  
جَسَاءَتُكَ بِالْأَمْطَارِ وَالْأَنْهَارِ
- ٦٢- يَمُتُ الدِّينَ عَلَى الْجَاهِلِ الْقُدُمَا  
ذَعَبَتْ حَيَاتُهُمْ بِكُلِّ قَهَرَارِ
- ٦٣- مَنْ خَافَ مِنْ لَهَبِ التَّجَارِبِ جَلَدُهُ  
دَارَتْ لِيَابِهِ عَلَى التَّكْضَارِ
- ٦٤- هِيَ سَاعَةٌ حَرَنَ الْمَسِيرُ إِزَادَعَا  
عِنْدَ الْمَصِيرِ وَلَاتَ جِوْنَ حَبَرَارِ

٦٥- إِمَّا مَلَكَتْ عَلَى الزَّمَانِ مَدَارَهُ  
أَوْ عُدَّتْ مُحْكُومًا بِكُلِّ مَدَارٍ

\* \* \*

٦٦- كُثِفَ الْبَيَارُ، فَكُلُّ مَنْ هَابَ الرَّدَى  
أَسَى بِطَالَتِنَا بِلا اسْتِغَارٍ

٦٧- تَخَشَى الدَّمَارَ عَصَابَةٌ أَعْطَانَهَا  
عَصَتْ مَرَايِضُهَا بِكُلِّ دَمَارٍ

٦٨- غَلَبَتْ مَيَادِلُهَا عَلَى أَحْسَابِهَا  
فَالْبَاحَتِ الْحُرُمَاتِ كُلُّ مُكْشَارٍ

٦٩- مَنْ يَمْلِكُ الدُّنْيَا يَمْلِكُ أَمْرَهَا  
فَرِمَامُهَا فِي عِيدَةِ الدُّنْيَا

٧٠- وَتَبَتْ تُحْفِرُ قَبْرَهَا ، وَتَقْنُ  
قَصِيرًا ! وَتُكْجِرُ هِمَّةَ الْحَقَّارِ !

٧١ - وَتَهْتِكُ لِلتَّجَارِ يَصْنَعُ مَجْدَهَا  
وَالنَّعْشُ بَعْضُ مِثَاعَةِ النَّجَارِ

\* \* \*

٧٢- وَمُكَابِرٍ وَالْجَهْلُ جِلْدُهُ إِهَابِهِ  
لَيْسَتْ لَهُ الْعَلِيَّةُ دَارَ قَرَارٍ

٧٣- خَلَعَ الْبَسَارُ عَلَيْهِ بُرْدَةَ نَاعِمٍ  
لَمْ يَدْرِ مَا خَلَعَتْ يَدُ الْإِعْسَارِ

- ٧٤- حَسِبَ الْحَيَاةَ قَمًا يُعَاشِي لَيْتَهَا  
اعطافاً غايية وكأس عَقَارِ
- ٧٥- وَلَهُ بِأَقَايِ الْمَنَافِرِ أَيْكَةُ  
تَصَرَّتْ فَكَشَاتُ قَيْلَةِ النَّظَارِ
- ٧٦- عَشِيقُ الْكَرَى، فَإِذَا صَحَا عَرَضَتْ لَهُ  
شَمْسُ الضُّحَى مَتَّبِعَةٌ بِالْقَارِ
- ٧٧- قَالَتْ لَهُ الْأَصْفَارُ : إِنَّكَ قُرُوءُ  
كَبِيرٍ ، فَصَدَّقْ قَوْلَهُ الْأَصْفَارِ !
- ٧٨- أَحْضَى يُحَاوِرُنِي فَقُلْتُ لَهُ أَتَيْتُ  
مَا أَنْتَ يَا هَذَا بِرَبِّ جِوَارِ
- ٧٩- قُلْ لِلَّذِي ظَنُّ الْمَعَالِي سِلْعَةٌ  
الْمَجْدُ غَيْرُ بِفَاعَةِ التَّجَارِ
- ٨٠- قَدَحَ الثُّورَ عَلَى الذَّرَا وَأَتَعَمَّ بِهَا  
قَسْوَقُ الثَّرَى تَسْلَمُ مِنَ الْأَوْقَارِ
- ٨١- وَإِذَا ارْدَّتْ سَيَادَةً وَمَجَادَةً  
وَتَنَمَّنَ لِلتَّعْظِيمِ وَالْإِكْبَارِ
- ٨٢- فَادْفَعْ إِلَى الزُّمَارِ بَعْضَ ذُرَاهِمِ  
يُعْلِسُ سَمَاءَ عَلَاكَ بِالزُّمَارِ !!
- \* \* \*
- ٨٣- وَجَمَاعَةٌ هَانَتْ عَلَى أَعْدَائِهَا  
طَارَتْ مَعَ الْأَهْوَاءِ كُلُّ مَنَظَارِ

٨٤- قَالَتْ : مُذَارَاةُ الْأَعَادِي حِكْمَةٌ

وَإِذَا لَقِيتَ الْعَادِيَاتِ قَسْدًا

٨٥- وَإِلَيْكَ مَن يَكُرُّ الطَّرِيقَ فَإِنَّمَا

يَكُرُّ الطَّرِيقَ كَثِيرَةُ الْأَوْطَارِ

٨٦- فَاجْتَنِبْهَا : مَا لِي بِذَرْبِكَ غَابَةً

إِنِّي رَضِيتُ - وَإِنْ كَرِهْتُ - خَسَارِي

٨٧- صَبَرِي عَلَى الدُّنْيَا تَقِيَةً ثَابِرِي

وَإِذَا اسْتَشِيرْتُ فَلَسْتُ بِالصَّبَّارِ

٨٨- إِنْ كَانَ لَا بُدَّ الرَّءْيِ فِي مَوْقِفٍ

فَالسَّيْفُ أَرْحَمُ بِسِي مِنَ الْمُنْشَارِ

\* \* \*

٨٩- وَلَرَبَّ أَقْوَامٍ حَمِيَتْ ذِمَارُهُمْ

وَهُمْ ابْتَاحُوا لِلْعُدَاةِ ذِمَارِي

٩٠- اَتَحْمَلُ الْأَوْقَارَ عَنْهُمْ كُلَّمَا

هَدَّتْ قَوَاهِمُ شِدَّةِ الْأَوْقَارِ

٩١- جَنَّبْتُهُمْ أَعْطَارَ كُلِّ مُلِمَةٍ

فَزَلَّتْ بِهِمْ وَوَقَعَتْ فِي الْأَعْطَارِ

٩٢- أَتَرَى يُعَابُ عَلَى إِذِ الْآرْتُهُمْ

فِي الرُّوْعِ إِنْ هُمْ انْكَرَوْا لِشَارِي ؟؟

\* \* \*

٩٣- لِي فِي الْحَيَاةِ هَوًى تَسَامَى طَائِرًا

مُتَلَاطِمُ الصَّبُوتِ وَالْأَوْطَارِ

- ٩٤- تَتَنَوَّعُ الْأَسْوَارُ كَيْ تَصْطَفَاهُ  
فَإِذَا دَنَا اسْتَوَكَّسَ عَلَى الْأَسْوَارِ
- ٩٥- السَّحَرُ حَقَّقُ جَنَاحِهِ لَوْ أَنَّهُ  
مَسَّ الْحَصَى عَادَتْ عَقُودُ ذُرَارِي
- ٩٦- أَرْضِي عَلَى الْبُرْكَانِ فِي هَيْجَانِهِ  
وَأَقَامَ عَيْمَتَهُ عَلَى الْإِعْصَارِ
- ٩٧- يَرْثُو إِلَى فَلَكَ الْخَلُودِ ، وَمَلَامًا  
يَهْرُ الْوُجُودِ بِعَزِيمَةِ الْجَبَّارِ
- ٩٨- وَإِذَا حَدَا لِلْمَجْدِ كَانَ غَنَاقُهُ  
عِنْدَ السَّوَارِسِ مَهْرَجَانِ الْقَسَارِ
- \* \* \*
- ٩٩- يَا بِنْتَ أُمِّئِي مَا انْتَصَرْتَ لِنَاقِيَةٍ  
إِلَّا وَرَوَّادُ الْعَلَا انْتَصَارِي
- ١٠٠- فَلَبِثِي لِي الْأَعْلَا فِي وَادِي الْهَوَى  
فَلَبْتُ لَدَى وَادِي الْهَوَى اعْلَارِي
- \* \* \*



## ١ - توطئة :

هذا الفصل يخص قصيدة « شطحات في الطريق » بتفصيل وعناية ، لأنها - فيما يبدو - قد حظيت من الشاعر باهتمام أكبر ، ولهذا مؤشرات تأتي من جهات مختلفة ، فقد نظمها عام ١٩٧٢ م وقد أتم خمسين عاماً أو كاد ، وهي السن التي تكون قوى الشاعر في ذروتها ، حيث تجتمع صحة الجواس وطول الممارسة ومرونة التعامل مع الحياة ومع الفن على السواء ، ومع أن العُدوتى كان يقارب نظام القصيدة الحديثة ، في الاعتماد على « التفعيلة » والتنويع في القوافي ، قبيل تلك الفترة ، فإنه أكر في « شطحات في الطريق » أن يلتزم بالبحر الشعري في غممه ، وألا يتوَّع في القوافي ، وليس هذا النهج هو الملح الوحيد الذي يربطها بالنسق التراثي العربي ، كما سترى ، كما أنها وقفت عند المائة بيت ، وهذا المدى لا تبلغه القصائد مصادقة ، وإنما عن تدبير وإعداد .

ولكن : هل يصلح اهتمام الشاعر بقصيدة من بين قصائده ، بدرجة متجاوزة ، مسوغاً لاهتمام النقد بدرجة متجاوزة كذلك ؟ ليس من الأوفق ، إذا كان لابد من إثارة قصيدة بعينها أن يتم الانتقاء وفق مقياس أدبي متضمن في القصيدة ذاتها ، وليس فيما أحاط بها من ظروف خارجية ، كاهتمام الشاعر بها ، أو سرعة انتشارها مثلاً ؟ وهنا نقرر المبدأ النقدي الذي لا يرى في قصيدة ما تكراراً ، أو تقييداً لقصيدة أخرى ، فكل قصيدة هي « كيان » بذاته ، وقد يصح أن يقال إن في نشاط مغيلة أي شاعر « لوازم » تتردد في أكثر من قصيدة ، « ثوابت » تتسلسل لتأخذ مواقعها في أكثر من سياق ، فإذا كانت القصائد تنتشر في حال بين الاستقلال المطلق ، والتجاذب القائم على التكامل والتوازن ، وكأنها نجوم السماء ، فإن بعض القصائد ترتقى إلى درجة « الهيمنة » وكأنها تقود المجموعة ، أو تحتجها سميتها الأساسية ، كالشمس ، أو تفرض « شكلها » وكأنه « النموذج » أو « المعيار » الذي تقاس إليه الأشكال ، كما في حالة بعض الكواكب أيضاً - إن معاني ، وصوراً ، وتداعيات ، في هذه القصيدة، تردت قبل ، وبعد ، في قصائد أخرى، غير أنها في « الشطحات » أخذت أقصى مداها ، مما يعطى المبرر لاعتبارها « إعلاناً » لما قبل ، وأساساً يتردد صدها فيما بعد ، دون أن يعني هذا إلغاء ذاتية تلك القصائد الأخرى ، أو ادعاء إدماجها ، أو تشتيت سياقاتها الخاصة لصالح هذه القصيدة ، سنهتم بالجانب الموضوعي في « الشطحات »

أو جانب المضمون وامتداده الجدرى فيما قبل ، والغُصنى - بالمقابل - فيما بعد ، ليس كلفية أو قضايا مجردة ، وإنما لأن تماقِب أو تداخل وتشابك الأفكار الصغيرة هو الذى يحدّد النظام الذى يشكلُ نسق القصيدة ، وهو الذى يجسّد رؤية الشاعر الخاصة فى العالم ، فمثل هذا النظام ، باكتشافه ، وتحليله ، يدخل فى صميم النظر التكاملى للقصيدة ، كبنية مستقلة ، بصرف النظر عن العناوين التى يمكن أن توضع لتوجيه التلقى ، وهل هذا يتأسس على علم الدلالة ، أو أنه من صميم الأسلوبية ، أو هو أدخل فى منهج النقد النفسى ، ليكن ما يكون ، وأغلب ظنى أنه يفيد من كل هذه الممكنات ، وغيرها ، دون أن يلتزم بحدود قالبٍ من قوالبها .

وربما صحّ فى هذا المعطف نحو القصيدة أن نقضى برؤية هى بعض ما تقتنع به من أسس الشعر والشعرية ، فمع الإقرار بأن كل ما صدر عن الشاعر من قصائد إنما هى جوانب من رؤية كلية ، تنفجر فى تشكيل خاص بها ، لتكون موضوعية ، بدرجات متفاوتة ، ولا يكون هذا بمثابة إلغاء أو إنكار لمنهجها النفسى الخاص ، فإن المطوّلات ( القصائد الطوال ) تتجاوز حدود الاستطاعة فى المقطعات والقصائد القصصار ، من حيث تتمكن هذه المطوّلات من التقاط حركة الضمير ، وقانون عمل الخيال ، وتراكيب أو تراكب الأفكار ، ومن ثمّ « تسجيل » التاريخ النفسى للذات الشاعرة عبر رحلة المعاناة المستمرة ، وليس فى « شكل » لحظة الدهشة ، أو حسن المفارقة ، أو صدمة الغضب ، التى تقضى بها المقطعات والقصائد القصصار عادة ، إن المقطعة أو القصيدة القصيرة تعمل إمكان الإشارة إلى « عمق » المعنى ، وهو أمر تستطيع - أحياناً على الأقل - الصورة المجازية ، أو عدد من هذه الصور بينه علاقة تَوَاضُع ، ولكن هذه القصيدة القصيرة ، مهما كانت كثافة لغتها ، وجيدة صورها ، لن تتمكن من الإفضاء « بمساحة » المعنى ، لقد أشرنا إلى هسداً بشيء من التفصيل ( فى كتاب : الصورة - - والبناء الشعرى - ١٩٨١ ) ولا نهد ضرورة لاستعادته ، لكنه كان وراء إثارة هذه المطوكة المهيمنة من بين شعر أحمد العدوانى ، وفى بحث ميدانى أجرته نسيمة الغيث عن : « شعر العدوانى فى مرآة بعض معاصريه » كانت هذه القصيدة فى مقدمة ما يتذكره شعراء الكويت وتقادها له ، وبعض أبياتها هى الأقرب إلى التذكّر ، حتى عند أولئك الذين اضطربوا فى استعادتهم لعنوان القصيدة ، وهل هو : « شطحات فى » أو « شطحات على . . . » .

## ٢ - وصف القصيدة :

يستوقفنا العنوان ، له نكهة صوفية ، تأتى من : « الشطّح » ، ومن « الطريق » ومن استخدام حرف الجر « فى » ، فالتألف فى حالة الحركة استخدام « على » ، وفى حالة السكون استخدام « فى » ، ( يحملهم على المحجة البيضاء - إياكم والجلوس فى الطرقات ) ، كما أن « فى » تتجاوز الملازمة إلى التخلّل ، والتداخل ، ولهذا يستقر لها معنى « الظرفية » ، وسنرى أن « الموقف » « الصوفي » المدمج بالموقف « الوجودى » مائل بوضوح فى « الشطحات » ، وأن الشاعر العدناني غمّل شخصية « رجل الطريق » ، السائح ، الذى « دنياه تحت مداسه » ، ترفعا عن أوضاع الدنيا المظلمة ، وأنه - فوق هذا ، وقبل هذا - يطل على الحياة من عل ، يرى التغير والتناقض والتناحر ، يعج على السطح ، فيتجاوزه إلى الأعماق التى يتغذّ إليها بالبصيرة ، ليكشف قوانين الوجود ، وحركة الحياة ، تلك الحركة « الجبرية » التى تسخر ( هى بمثابة السخرية ) من صراع البشر على مغامراتهم - - - وزائلة !!

والقصيدة من بحر « الكامل » التام - - - كما قدّمنا : « متفاعلين متفاعلين متفاعلين » مكررة ، وهو بحر يصفه عبد الله الطيب ( فى كتابه : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ) بأنه أكثر بحور الشعر جليّة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجذ - فخما جليلا مع عنصر ترتضى ظاهر ، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما يجراه من أبواب اللين والرقّة ، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيقا شهوانيا ، ويقول الطيب أيضا : إن بحر الكامل كأنما خلق للتغنّى للحض ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهور الواضح الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور ، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين فى الحكمة ، وما إلى ذلك من ضروب التأمل ، قلّ أن يصبوا فيه أو ينجحوا ، ذلك بأن الحكمة ، والتأمل - مهما كانت مناسبتها - يحتاجان إلى هدوء وثؤدة ، وفى النظم خاصة يحتاجان لأن يكون نغم الوزن شيئا مترويا ، يصل إلى الذهن من غير ما جلبة ولا تشويش ، وكأنه إطار للكلام الموضوع فيه ، لا جزء هام من صورته ورسمه -

لنا فى مجال اختبار ما قرره الطيب فى عباراته السابقة ، وقد برهن على قوله بنماذج من شعر المتنّى وأبى تمام والمعري، وغيرهم، لا تصعب مراجعتها ، واكتشاف

وجه الصواب في العلاقة بين إيقاع الكامل ، ومعاني القصيدة في إطار غرضها ، وإذا كان يقسم غنائية بحر الكامل - باستقصاء مذاهب الشعراء في استخدامه - إلى مذهبين : الفخامة والجزالة ، ثم الرقة واللفظ ، فلنا نرى أن أحمد العدواني ، في « الشعْلُحات » قد مزج بين هذين المذهبين مزجا بارعا ، هو الذي أساغ ما في القصيدة من الحكمة ، والفلسف ، لأن تلك الحكمة وذاك التفلسف ، جَدَلًا ، ومُزَجًا بلمحات غزلية ، ولُتِّعَ تهكمية ، ومُلِّحَ سائرة هجائية ، كسرت جِهامة التفلسف ، وجفاف الحكمة ، فتموجت موسيقى البحر الواحد ما بين الفخامة والجلالة ، وما بين اللين والرقة ، فكأنها أمواج البحر في صعودها وهبوطها المنتظم / اللامتظم في نفس الوقت ، وهذه الحركة الخاصة على غير قياس هي التي تعطي البحر جلالة ، وجماله ، هيته ونزقه ، الفرح به والخوف منه ، في نفس الوقت .

القصيدة من مائة بيت ، على روى واحد ، غير أن الشاعر وضع فواصل على مسافات غير متساوية ، ولا متقاربة ، فهناك : مقدمة ، وثمانية مقاطع ، وخاتمة ، ولكن هذا التفاوت في عدد أبيات كل مقطع لم يؤثر على درجة الإشباع في كل منها ، إذ لم يستقل واحد منها بمعناه ذلك الاستقلال الذي نجد له مثلا في القصيدة متعددة الأغراض ، إن درجة من التداخل / التدرج ، كانت تمذّجسرا ما بين مقطع والذي يليه ، جسرا من المعاني والصور ، المشتركة ، مع استمرار الإيقاع ، تستمر الألوان ، ويتخبر المشاهد ، غاما كما يختلف المنظر والتطور في لوحات الرسام ، وتدل الألوان والظلال على وحدة الرؤية ، وأن الصانع واحد -

١ - مقدمة القصيدة وهي من ١٤ بيتا ( من المطلع حتى البيت رقم ١٤ ) :

١ - هاتِ اسقنيها لست من سُمّارى    إن لم تكنْ للكاسِ ربُّ السُدّارى

٢ - هي بنت من ؟ الشمس دارة أهلها    أبدا ونحن الأهل للأقمسار

يتحدد مستوى الخطاب في هذا المطلع : صيغتان للأمر ، أولهما عام ، والآخر خاص « هاتِ / اسقني » ، يعقبة تحديد لشرط الصحة بنفى الآخر : « لست من / إن لم تكن » ، وهنا تجلّدت علاقة التكلم ، الذي سيربر موقعه ( المستد إليه ) في البيت التالي مباشرة : « أنا » ، فاشتمل المطلع على : الأنا ، والهي ( الحمر ) والهُمَا : من يليق بأن يكون في صحبته ، والآخر المنفى ضمنا ، والذي سيعود إليه بالتهكم والتفريع فيما بعد - وهذا البيت الثاني يؤسس « المستوى الكونى » للرؤية ،

الذي يمد أعضائه إلى آيات هذا المقطع / المقدمة ، ليوصل التصور الذهني لقضية الوجود ، فهذا هنا : الشمس ، والأقمار ( وليس القمر ) والشعاع « شعث » و « الوجود » و « أمطرت أنوارها » ( نتذكر هنا الألعاب النارية بالصواريخ وكيف يكون المنظر المتوّر سبيلا لهجسة خاصة ) و « الوادي المقدس » و « ضفاف الخلد » و « مناسك » ، فهنا تتراصد مفردات عالم خاص ، تتواصل فيه مشاهد الأرض وما اصططلحت عليه من مقدسات ، ومشاهد الكون وما تثير من شوق إلى المطلق ، وبعد أن يحدد انتماءه إلى العشاق في سبحاتهم ، يبين موقعه منهم : « رافقتهم » وبهذه العناية يصفهم ، وإذا يختم مقدمته بالبيت :

١٤ - إلى على آثارهم سار ، ولي فهم مكان الكوكب السيار  
فإن هذه الصورة المجازية ( تصلح أن تكون تشبيها ، ومجازا عقليا ، واستعارة بالكناية ، حسب تأويل السياق ) تكون تكثيفا فنيا ، وتحسيدا لصفات هذه الجماعة التي انضوى تحت لوائها ، فهؤلاء العشاق « في سبحاتهم » ، وهم « زاتوا الليالي » ولكنهم غير ظاهرين دائما « نواروا » وهذا التواري ليس خوفا ولا استخفاء ، إنهم يظهرون أكثر عزة في مدار آخر « في حمى متواري » إنهم « ملوك » ، وهذه جميعا من صفات الكواكب السابحة في الفضاء ، تزين الليل ، وتتواري في مداراتها ، وقد عيبتها أعصر وحضارات ، وإن بدت الآن مجرد أجرام ساكنة أو مظلمة ، ثم تكون الإضافة الأخيرة : « إلى على آثارهم سار » فهذا من أسس الشطح في الطريق ، وأثر من جاذبية الكواكب في توازنها الكوني الذي يحفظ الوجود ، ودون هذا التوازن - لا وجود !!

في هذا المقطع / المقدمة يتأسس المستوى الصوتي للقصيدة ، إن الصوت ( ز ) يتردد ٣٨ مرة ، ليست كلها ولا أكثرها بسبب أنه حرف الروي ، يلاحقه الصوت (م) الذي يتردد ٣٥ مرة ، وهما من الأصوات المتوسطة ، وأما الصوت (س) الذي يتردد ١٨ مرة فقط فإنه يوشك أن يضيء رتيبه الخاص على مساحة القطعة ، مستعينا بما يقاربه في المخرج والرتين ( ص : ٣ مرات - ز : مرتان ) أما الراء المكسورة آخر كل بيت فقد أدت وظيفتها الغنائية الشجية ( نتذكر هنا سينية شوقي ، وأيضا سينية البحتري ولامية أبي العنانية من قبلهما : قطعت منك حيائل الأسال ، ودالية أبي العلاء : غير مجد في مثني واعتقادي !! فهل الشجن وطابع الأسى على الماضي والحنين إلى المجهول يستجلب مع هذه « الكسرة » ؟ ) .

وفي هذا المقطع / المقدمة نجد الطابع الفكري متسلطا على ملكة التخيل ،  
مشكلا لصور الخيال المجازية ، ولتأمل هذه الصور :

- للكاس رب النار .
- الشمس دائرة أهلها ( الخمر ) .
- نحن الأهل للأقمار .
- تفتحت دنياه عن روض وعن أطيار .
- صليت لما أمطرت أنوارها .

نجد الشاعر لا يعتمد ، بل يتجنب المشابهة الحسية ، فلا يتخذها أساسا للتصوير ،  
إنه - على عكس هذا - يفضل أن يكون الجانب الوظيفي هو الأساس الذي نهضت  
عليه هذه المجازات ، فهو لا يستدعي صورة الشيء الظاهرية ، بقدر ما يعتمد على  
تأثيره ، على ما يفعله هذا الشيء ، وليس على ما تدركه الحواس منه ، ولا يُعَوَّلُ في  
هذا على « حسية » الصورة ؛ لأن الصورة بطبيعتها - نزوع إلى الحسي -  
لتأمل هذين البيتين ، وما فيهما من تشابك البراهين ، ترتيبا على تداخل  
العلاقات :

- ٢ - هي بنت من ؟ الشمس دائرة أهلها أبدا ، ونحن الأهل للأقمار
- ٣ - أنا من إذا شعث عليه تفتحت دنياه عن روض وعن أطيار

السياق يحدد الخمر ، رمز النشوة الصوفية ، والغياب / الحضور الفنى ، إنها  
مصنوعة من نسوة الشمس ( لم يقل : الشمس منيعها ، وإنما جعلها دار أهلها ،  
وهذا يقوى انتسابها ، كما أنه يُهَدِّدُ لانقطاع الحديث عن هؤلاء الأهل ، وهو ما عرفه  
القدماء بحسن التخلص ، ولكنه عند الشاعر الحديث يتجاوز استخدام بعض الكلمات  
أو الصفات ذات المعاني المشتركة ، أو التي تعطى ومضيا مزدوجا يتلامس فيه السابق  
واللاحق ، إلى تعميق الرؤية الواحدة ، والتشكيل اللغوي والمعنوي والنفسى الواحد  
للقصيد ( هذه الخمر الرمزية من نوع الحقيقة الكبرى المتجلية ، المتبيلة ، المجلوة - -  
أبدا ، أما نحن فصورة منعكسة محددة ، أو محدودة لهذا التجلي الأكبر : نحن  
الأهل للأقمار ، لا بد أن المعلومة العلمية ، أن الشمس مركز الحركة ومنظم الجاذبية  
في الكون ، المهيمن على أقمار المجموعة كانت متسلطة على خيال الشاعر وفكره ،

وقد أدى به هذا إلى الارتفاع بالإنسان ارتفاعاً معنوياً ، تجسّد حسيّاً في شكل ارتفاع مكاني ، فجعله قمراً يدور في فلك الحقيقة الكبرى ، يتلقى إشعاعها : « أنا مَنْ إذا شُعْتُ عليه » ويعكسه بدوره في حدود الفعل الإنساني والجمال الأرضي : « تفتّحتُ دنياه عن روض وعن أطيار » ، وتؤكد هذه الوساطة ، أو الوساطة بين المطلق والنسي ، أو بين السماوي والأرضي في البيت الرابع :

٤ - وَلَمَحْتُ أَسْرَارَ الوجودِ تُطِيفُ بِي نَشْوَى وأردانَ الجمالِ جِسْوَاري

فهذا البيت قسمه بين الأصل السماوي للحقيقة المطلقة « أسرار الوجود » ، وقدر الإنسان في تجليها على الأرض ( أردان الجمال ) بالفرق بين : أسرار - و - أردان ( لاحظ المعنوي في مقابل الحسي ) وكذلك الفرق بين : تطيف - و - جوار ( لاحظ الحركة الدائرية - في مقابل التحيز المكاني ، وباء النسبة « جِوَاري » هو فرق في درجة التمثيل للحقيقة وهو أيضاً يربط الإنسان / الشاعر بمصدره الأعلى .

٢ - الحركة - الأولى ، وهي من ١٤ بيتاً ( بين رقم ١٥ - ورقم ٢٨ ) -

ولن نكون بحاجة إلى تفصيل قد يبدو إسرافاً أو تكراراً لبعض ما سبقته الإشارة إليه في وصف المقدمة ، كما أننا نؤجل الإشارة إلى بعض الخصائص الأسلوبية ، والوشائج المعنوية والتصويرية بقصائد أخرى ، لتعالجها على مستوى القصيدة ، لأنها ظاهرات معقدة ، لا تقتصر على المقطع .

في هذه الحركة الأولى يتوارن الاتصال والانفصال ، التطلع إلى السماوي ، والممارسة للأرضي - تبدأ الحركة بالنداء : « ياربع » والريح تملأ ما بين السماء والأرض ، فهي المحيط الطبيعي لتلك الأقمار التي جعل نفسه من أهلها ، لكنه يعاني الآن - وهو على الأرض - من ظواهر أرضية ، تنبع من بشرته ، من نسيه الأرضي :

١٥ - ياربعُ !! حتّامَ الغبارُ يلفُّني ؟ من لي بريحٍ غير ذاتِ غبــــــــــــــــار

الدعشة والألم في صياغة السؤال - و « الغبار » مصدر أرضي يشوب الوسط الوسيط الصافي « الريح » وكما يدل الفعل « يلفّ » على كمال الإحاطة ، وحضورها ، فإن ياء المفعول الملتصق تسحب المعنى الدلالي إلى الشاعر / الإنسان ، وليس الريح ، مطلق الريح ، ويتقوى هذا بالنص على البديل / الأمنية : « من لي بريحٍ غير ذاتِ غبار » .





- بمعنى القرار ، وإلى لغة « العمل » في مقابل التأمل أو الفكر ، ويحدد مصدر الطمأنينة التي يبحث - فيما بعد - عن ملتصق لها من خارج ذاته ، وهو إذ يشير إلى الآخرين - الاضداد « الجراد » إنما يؤكد الطابع الأرضي للتجربة الإنسانية ، وإن جوهر الوجود البشري هو العمل ، ويمد صلة بين هذه الحركة الأولى، وتلك المقدمة ، في البيت الخامس منها : « دعني وما زعمته كفار بها » إنهم هذا الجراد الذي يتهدد زرعه مرة بعد مرة ، وإذا كانت « النار للكفار » ، أداة قمع واستئصال ، فإنها كذلك للجراد .

إن الأفعال : بذر ، رعى ، زرع ، أفعال إنسانية ، أرضية ترابية تحديدا ، إنها من مادة « الغبار » وإن تحولت به من التعطيل إلى الإثمار ، غير أن الشاعر ينمى جانب التوسط : « الريح » التي ناداها في مطلع الحركة ، و« السحاب » - في البيت التالي ، وكذلك يوصل المستوى الكوني ، الأفاقى للقصيد كلها ، لوضع الإنسان في الوجود ، فتكون هذه « الوثبة » - ( بتعبير مصطفى سوييف في : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ) التي تدمج الشاعر في الطبيعة الكونية ، يفسرها بمعاناته ، وتفسره بقوانينها ، فتكون هذه التعبيرات - الصور :

٢٠ - وأعاندَ التيسار

٢١ -

فلما البروقُ مواكِبُ الزُّور

٢٢ - وكأنَّ نفسي كوكبٌ مثالي يهيم بأفراح السَّحْبِ الثَّوَر

٢٣ - وأدير طرفي - والوجودُ صحائفٌ شتى - فأشهدُ وحدةَ الأسفار

٣ - الحركة الثانية ، وهي من ٩ أبيات ( بين رقم ٢٩ - ورقم ٣٧ ) :

وأهم ما في هذه الحركة أنها يقبل عليها طابع المشاجاة والإفضاء ، إذ تبدأ بالثناء ( وفي هذا تتكرر صيغة الافتتاح لثالث مرة مع اختلاف المتادى والهدف من الثناء ) وتتمدد صيغ الطلب ما بين النهي « لا تكس » والأمر « هاتى - قولى » ويتم تأكيد ثنائية البناء ، وقيامه على المقابلة بين الضدين حقيقة أو ادعاء .

الثناء للخمر / المرأة / الحقيقة

الخمر : المؤسسة في مطلع القصيدة : استقنتها ، الكاس - شمت .

المرأة : التي تفرج صفاتها بصفات الخمر : الشمس ( مؤنثة ) الصفاء - العشق

( الله للمشايق ) ، وأنها ذات قسمات طاهرة ( تجلى الطهور في قسماتها ) .

الحقيقة : لمحت أسرار الوجود - أشهد وحدة الأسفار - خمرًا بلا كرم ولا خمار - وهذه الكلمات - الصور - الجمل ، تتداخل ، وتتبادل المواقع - ثم يتأسس - بامتداد أكثر وضوحا - طابع الثنائية - وهي ليست ثنائية : أنا - أنت ، بل ثنائية : أنا - هم .

لقد ألمح إلى ثنائية : أنا - هم ، في الطلوع ، وفي الحركة الأولى ، ( أشرنا إلى هذا منذ قليل ) وفي هذه الحركة يبدأ ثنائية لا يلبث أن يلغيتها ، فإذا يتضمن النداء دلالة أن المتأدى ، بكسر الدال - غير المتأدى ، يفتحها ( حتى حين يجرد الشاعر من ذاته شخصاً آخر يتجه إليه بالنداء ، كما كان يفعل الشاعر القديم ، فلننا لا نعتبرهما شخصا واحداً ) فإنه يقارب بين الاثنين ، بما يؤدي إلى التوحد .

٣١ - لا نكتفى بيني وبينك قصة أسرار قلبك في الهوى أسراري وبتوقيف عمل هذه الثنائية : أنا - أنت ، يفتح المجال لعمل ثنائية أخرى ، تبدأ في هذه الحركة الثانية، وتبلغ أقصى امتدادها في الحركة الثالثة ، أطول الحركات ، التي تأخذ في سياق القصيدة موقع عماد الخيمة ، أو العمود الأوسط الذي يحفظ التوازن لكافة المكونات .

وثنائية هذه الحركة بمثابة التمهيد ، وتدريب التفيل : إن الثنائية بين : ضحيان - والأسحار والثنائية بين : حديث الروح ، وغابة الأشواك والأزهار ، والثنائية بين : أسير العصمت وهتفت للثوار ، هي مشعرة بالانقسام ، بالتحويل ، أو الاختلاف ، لكنها لا تقوم على التضاد ، إنها « مقابلة » بين أمرين ، كالثنائية بين الأبيض والأحمر ( في الألوان ) إنها اختلاف ، ولكنها ، بالفطرة ، غير ثنائية المقابلة بين الأبيض والأسود ، التي تقوم على التضاد ، وهذا النوع الأخير هو الذي ميصنع فضاء الحركة ، غير متزاع .

٤ - الحركة الثالثة ، وهي من عشرين بيتا ( بين رقم ٣٨ - ورقم ٥٧ ) : وهي أطول الحركات ، وتقع في منتصف المساحة ، وفي منتصف هذا المنتصف تظهر « الأنا » لتؤكد التضاد ، والتناقض مع « هم » ، وفي منتصف هذا المنتصف تتوحد الأنا ، والأنت الخاطبة بالنداء ، سابقا ، وهنا أيضا بذات الصيغة « يا بنت أهلي » .

ويمكن أن تراقب حركة الخط اليساني في الآيات العشرين مبسطة على هذا النحو :

( ١ ) أربعة آيات عن « هَمْ » كوجه نقيض ( ٣٨ - ٤١ ) -

( ب ) بيت واحد يجسد المواجهة - المقارقة - التضاد ، بين : أنا - و - هم :  
هذا البيت هو :

٤٢ - راحوا بِمَعْنِيهِمْ وعدتْ بِمَأْنِي شَتَّانَ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وَشِعَارِي

( ج ) ثمانية آيات خالصة للأنثى ، تعمق حس التناقض مع « هَمْ » ( ٤٣ - ٥٠ ) -

( د ) ثم بيت واحد يجسد المواجهة - المقارقة - التضاد بين : أنا - و - هم ،  
وكأنه فاصل بين عالمين ، ينتمى كل جانب من جانبيه إلى الجهة التي يتصل بها كما  
حدث في ( ب ) وهذا البيت هو :

٥١ - وَارَى تَبَاشِيرَ الصَّبَاحِ مَنِيرَةً وَقَوَى الظُّلُمَاتِ عَلَى شَفِيرِ هَارِ

( هـ ) ستة آيات ( هي ختام الحركة ) تؤكد هذا الطابع « الدوئي » لـ « هَمْ » -

هكذا جاءت القسمات الثمانية متوازنة ، بل مالت قليلا إلى / على « هَمْ »  
فالزيادة في مساحة الثلب زيادة في الحسرات ، ولكن مهما اختلف اتجاه السهم فإن  
ثنائية المقابلة والتضاد هي التي تصنع جدلية الامتداد وتغلا فضاء « الحركة » ، أو ( حسب  
المصطلح الذي تفضله ) تشكل هيكل البناء الفني في القصيدة ، التي يقوم بناؤها -  
في جوهره - على رصد صور التناقض بين « الانثى » - ذات الشاعر ، « الآخرين »  
المعروفين :

في البيت ٣٨ : « على سيمائهم وَسَمَّ المَلَّة » : السيماء : العلامة ، والوسم :  
الآثر الكريه ، مثل الكى ، ويقال : وسمه بالهجاء ( المعجم الوسيط ) والمرجعية  
القرآنية ترجع علاقة التضاد فهناك : « سيمائهم في وجوههم مِنْ آثَرِ السُّجُودِ »<sup>(١)</sup>  
و « يَعْرِفُ الْجَرِيمُونَ سِيمَاهُمْ »<sup>(٢)</sup> فهي مطلق العلامة ، وإن تكن علامة الخير  
أغلب ، وفي الأخرى : « سَتِمْهُ عَلَى الْخُرَطُومِ »<sup>(٣)</sup> فهي في التقييد أشهر .

(١) الفتح : ٢٩ - (٢) الرحمن : ٤١ - (٣) القلم : ١٦ -

في البيت ٣٩ : ولدوا على أيارهم ← لا حياة لهم بلا أيار  
فهنا ثنائية التضاد القائمة على الإيجاب والسلب  
في البيت ٤٠ : وَفَعَلُوا دِرْعًا لِلطَّغَاةِ وَتَارَةً نَعَلًا - - -  
وبين الدرع والتعل تضاد في الموقع، والرمز، تقول هو دِرْعٌ قومه، فتدحه،  
فإذا قلت : هو نَعْلُهُمْ ، فليس بعد هذا هجاء .  
في البيت ٤١ : يَهْتِمُّونَ ذَلِكَ النِّعَمِ

والذل والنعم لا يجتمعان ( الذل نقض العز - والنعم نقض العذاب وما هو  
بسيئه من ضرور الحشونة والمعاناة ) و « النعم الدليل » ، أو « ذل النعم » من  
طرائق الرمزية ، في تحديد اللغة ، إذ يوصف الشيء بغير ما يناسبه في إدراك  
الحواس، فتداعيات الذل تضاد ( وتناقض ) تداعيات النعم ، وارتباطهما من خلال  
علاقة الإضافة - وهي من أقوى علامات التلازم - يدل على عمق الشرخ في تكوين  
هذا الصنف من البشر .

ويقال مثل هذا في « مقام العار » - في البيت نفسه - « فاللقام » يستخدم في  
وصف السامى والرفيع ، فالرابطة المناقضة ، وعلاقة الإضافة تصب في ذات الدلالة  
التي نجدها في « ذل النعم » .

في البيت رقم ٤٢ ، وهو البيت الفاصل بين الحديث عن « هم » ،  
والحديث عن النفس، أو « الأنا » تتحدد علاقة التضاد مرة في النقيض ( العباقي ) :  
« راحوا » « عدت » ، ومرة في اختلاف الأحوال : راحوا بمنهم ، عدت بمنى ،  
فهنا ثنائية تضاد ، لا تقوم على تناقض الدلالة، وإنما تناقض الحالة ( الفرح - الحزن ) .  
ثم تتوالى الآيات الثمانية ، تبدأ بتداء « يا بنت أهلي » ، وبها تبدأ مصالحة  
النفس ، بتراجع التوتر ، أو يخف ، بتراجع ثنائية التضاد والنقيض ، إلى ثنائية  
التقلب بين حالات كما في البيت :

٤٦ - ليلى مُتَادِمَةٌ النُّجُومِ عَلَى السَّرَى وَمَعَ الشَّمْسِ الطَّالِعَاتِ نَهَارَى  
ولابد أن نحاول حدود العباقي المائل في ( ليلى - نهاري ) وفي ( النجوم -  
الشمس ) إلى ما يدل عليه من اختلاف الحالات ، إلى ما تعتبر القصيدة مؤسسة  
عليه من وحدة الكون ، وزجاجة الرؤية الممتدة إلى آفاق هذا الكون ، وحرية الفكر  
والشعر في تجاوبها .

وهكذا نوضح صيغة الاضراب بالنفس : ألقى عصا السيار - - - أو ، لا  
( البيت ٤٨ ، ٤٩ ) كما نوضح : تياشير الصباح ، مقابل : قوى الظلام ( ٥١ )

الهضاب والجبال ، مقابل : الأغوار (٥٢) الجدار لكي يُداجي ( نلاحظ العلاقة بين يُداجي ، والدجي ) مقابل : الشمس التي تطلع فوق كل جدار .

٥٥ - وهذا إلى الأحلام دون حقيقة ، وصبا إلى الأشجار دون ثمار فالأحلام ليست نقیضا للحقيقة ، والعكس كذلك ، والأشجار ليست نقیضا للثمار ، والعكس أيضا ، لكن كلا منهما مفرغ من غايته إذا ما أُفرد دون الآخر ، ومن هنا تتكون علاقة التضاد ، بقياب علاقة التلازم ، وبمثل هذا توضع ثنائية الأفكار التي يهتبهما ، والأشجار التي يحتمى بها ، وثنائية : الداء ، الدواء ( ٥٦ ، ٥٧ ) .

في هذه الحركة الثالثة صمدت القصيدة إلى ذروتها ، بلغت بتركيبها القائم على

حوار مزدوج :

بين : « أنا » و « هم » من جانب ، وصيغ التقابل والتضاد من جانب آخر ، بلغت أعلى تأثير وأقوى تصوير ، وبلغ التمزج في الحركات أعلى مدّ أتيح له ، وصحيح أن البيت الختامي في هذه الحركة ( البيت رقم ٥٧ ) لا يصلح ختاماً للقصيدة ، لأنه ينطوي على صورة جزئية ، هي نقش صغير لا يستقل بنفسه - وإنما يفهم برابطة تضيفه إلى ما قبله ( ولهذا جاء البيت معطوفاً بالواو شأنه شأن ثلاثة أبيات قبله ، هي بمثابة تفصيل ، وتطبيق على « تقرير » سابق للتو ) في البيت رقم ٥٣ - وهو : « رقص الحياة ، والكلام عن الآخر ، وتصوير هذه الدويّة المستقرة المعاندة لا يصلح ختاماً للقصيدة هي بمثابة إعلان البراءة ، أو تبرئة ذمة الشاعر ، شاهد زمانه ، ورافقه أيضا ، والتقليد الشعري العريض أن يهتم الشاعر بالمطلع ، لأنه أول ما يصافح أسماع المثقفين ، وأن يهتم بالقطع ، لأنه آخر ما يبقى في الأسماع وتعيه الذاكرة ، ومن ثم حرصوا - في أمر القطع - على أمرين : أن يكون تذكيراً بالمطلع من خلال استدعاء معناه وبعض مفرداته ، فكان الشاعر وقد استدرج مستمعيه إلى جهات شتى ، يؤكد وحدة الرابطة وثبات العاطفة ، وتماسك شكل القصيدة بهذا الملح بين البدء والختام .

وحرصوا أيضا على أن يكون البيت / القطع ( وربما الأبيات السابقة عليه حسب سياق المعنى والعاطفة ) ذا معنى عام، حكمة ، مبدأ أخلاقيا ، دعاء ، ضراعة ، تخرج به القصيدة من خصوصها أو خصوصيتها بالشاعر إلى العام ، أو الإنساني ، وسنرى أن أحمد المذنوبي ، في الحركة الأخيرة ، حقق هذه الأهداف الراسخة في التراث الشعري .

٥ - يترتب على هذا أن خمس حركات توالى ، غلب عليها طابع السكون ، إن لم يكن الهبوط ، إثر الموجة العالية التى صنعتها الحركة الثالثة متجسدة فى عشرين بيتاً ، متحققة فى ذلك الحوار المزدوج الذى سبقت الإشارة إليه ، إننا نعتبرها خمس حركات انسيافاً وراء علامات الترقيم التى وضعها الشاعر فجعل قصيدته بها أقساماً ، أو حركات ، وإلا فإن هذه الحركات ، هى بمثابة موجة واحدة مستوية ، ممتدة ، وكأنها تفريغ للشحنة الزائدة ، والطاقة المتضجرة فى الحركة السابقة .

إن الحركة الأولى من بين هذه الحركات الخمس هى وحدها التى تبدأ بجملته إنشائية ، شأنها شأن المقدمة ، والثلاث الحركات السابقة : فقد كانت البدايات :

١ - المقدمة : هات ، اسقنيها لست من سمارى

٢ - الحركة الأولى : يا ربيع !! حَتَامُ الغبار يلغى

٣ - الحركة الثانية : يا مَنْ تجلى الطهر فى قسماتها

٤ - الحركة الثالثة : أَلْ لاقوام على سيمائهم

٥ - الحركة الرابعة : قُلْ للذى طلب الحياة رخيصة

أما الحركات الأربع المتضوية فى هذه الموجة الممتدة المستوية ، فتبدأ بواوأت عاطفة : ومكابر ، وجماعة ، ولرب أقوام ، بما يضعف استقلاليتها ، وحتى فى الحركة السادسة : كَشَفَ الستار . . . - دون أداة المعطف - فإنها مقفلة بالعلامة المنطقية بين ختام السابقة وهذه البداية ، فإذا ألغينا الفاصل الذى وضعه الشاعر ، ستؤول القراءة إلى توليد الرباط :

٦٥ - إما ملكت على الزمان مسنداًه أو عُدت محكوماً بكل مدار

٦٦ - كَشَفَ الستار ، فكل من هاب الردى أمسى يظالماً بلا أســـــــــــــــــتار

فيعد أن قَسَمَ الرجالُ إلى قسمين من حيث فاعلية الإرادة ، ومبادرة الحياة بالعمل ، وصل البيت الثانى وما يليه ، بالشعر الثانى من البيت الأول ، إذ تتولى تلك الآيات كشف الستار عن ذلك الصف الذى يهاب الردى ، وأنه - لهذا - بات محكوماً بالإرادة الأقوى ، كما أنها محكومة بضعفها ونظرها القاصر : محكومة بمبادئها ، بالدينار ، بالخوف ( ثم تمتد إلى الحركة التالية لتضيف أنها - أيضاً محكومة ) بالجهل ، بالتurf ، بالكسل ، بالتفاق . . . إلخ .

وهنا يؤدى سكون الموجة ، أو تراجعها إلى أمرين :

أن صيغ التقابل ، والتضاد ، والتناقض ، التى شكلت فضاء القصيدة فى هذه

المساحة ، أو صنعت هيكلها البنائي ، تراجمت ، وهبطت درجة التوتر فيها ، بتراجع حضور الذات الشاعرة ، واهتمامها بالتنديد بهذا الآخر المفترض الذي بسط الحديث عنه هيمنته على الصور والمعاني . ففي الحركة الخامسة ( من رقم ٥٨ - إلى رقم ٦٥ ) نجد أنواعا من التقابل ، مثلا :

٥٩ - عُدَّ من حيلائك جانباً تسو به      واثرك هَوَانُ العُمر للأعْمــــــــــــــــــــــــــــــــار  
٦٠ - واصعد إلى القمم الكبار مكرما      أو عش حليفَ مهانة وصــــــــــــــــــــــــــــــــار  
وفي مقابل هذه « التصانيع » المزجاة ، تختفي « أنا » الشاعر ، التي كانت التذقوى ، المؤثر للرفض ، المصمم على الإذاعة ، إنه يكتفى الآن بموقع متعقل نصوح ، يكتفى بالإرشاد ، لهذا ، حين يعرض الوجه الإيجابي ، النقيض ، لا يعرضه بصيغة « أنا » ، التي تنفجر من أعماقها جذوة الغضب والاحتجاج ، وإنما بصيغة « هم » - الثنائيين ، الذين يتحدث عنهم من موقع « المراقب » الذي يقرأ التاريخ ، ويتأمل أحداثه ، ويستخلص منها « موعظة » ، يقدمها « للخطاة » :

٦٢ - همُّ الذين على المجهول أقدموا      ذهبَ حياتهم بكل قــــــــــــــــــــــــــــــــار  
وفي هذه الموجة الساكنة يَرْتَعِدُ « أنا » مرتين ، لولاهما لا ترتقى إلى الأفق الذي تجلّت فيه « أنا » الشاعر من قبل :

٧٨ - أضحي بحاورني فقلت له أشد      ما أتت يا هــــــــــــــــــــــــــــــــاربا برب حوار  
والأخرى تصدر عن ذلك الحس العالي ، الكوني ، الأفقي ، المتحرر من ثثرة الحياة اليومية ، وأسر تفاصيل المعاشاة الواقعية ( لاحظ صلة القرابة بثرثرة الحياة في قوله السابق : ما أتت يا هذا برب حوار ، إنها تساوى في الاستخدام اليومي : إنت من عشان تكلمني ) :

٨٧ - صبري على الدنيا تقيّة تافر      وإذا استثرت فلسفتُ بالعبــــــــــــــــار  
٨٨ - إن كان لا يبد الردى في موقف      فالسيفُ أرجمُ من المنشــــــــــــــــار  
٨٩ - ولرب أفوام حميت ذمارهم      وهم أباحوا للمــــــــــــــــــــــــــــــــار  
هنا استعداد الشاعر « أثناء » المتراجمة ، تمهيدا للحركة الختامية ، التي تتصل مباشرة بمنطلقات القصيدة الأساسية ، فتتخذ تكوينها الصوري ، ونسيجها اللغوي ، ومستواها المعنوي ، من التهاوى ، والانقسام .

أما الأمر الثاني ، الذي أدى إليه سكون الموجة أو تراجعها ، فقد ألحنا إليه في أثناء الأمر الأول ونفرد هـنا بشيء من التوضيح ، وهو نتيجة لغياب أو تراجع صور

التقابل ، تلك الصانعة الماهرة لدراما تضاد المشاعر والمعاني ، المجسدة للصراع الداخلي، وتقاطع الأفكار، هذا الأمر الثاني هو وجود انكسار في المستوى الانفعالي ، أدى إلى اختلاف في المعجم الشعري ( الصوري - اللغوي ) هو بمثابة « هبوط » في المستوى الروحي الفكري للقصيدة ، سجد صورا - مشاعر - ترتفع إلى ذات الطبيعة التي بدأ بها ، واستمر إلى ما بعد منتصف القصيدة ، من مثل :

٦١ - إن الحياة سيولها وسحابها جاءتك بالأمطار والأنهار  
ولسنا ننظر هنا إلى دقة القانون العلمي أو سلامة الظاهرة الجغرافية ، فإنها لا تصنع الشعر وليست مصدر الدهشة فيه ، وإنما ننظر إلى قوة البداعة أولا وإلى وحدة المعجم ، أو ثبات مستوى الإدراك للصور والمعاني ، فنحن بين السحاب ، والسيول ، والأمطار والأنهار نعيش حركة الكون ، ودورة الوجود ، وتكامل العلاقات ، وتحولات الطبيعة ، وهذا من سنخ ما بدأ به قصيدته ، وما أصله فيها من منظور كوني ، كما قدما ، وقد ارتفع هذا البيت المقرد بتلك الحركة التي يتوسطها ( هو الرابع بين ثمانية أبيات ) فابعدنا عن فجاجة التصانيع وأدعاء الحكمة ، كما أتقدها - نسبيا - من محاكاة لشعر المهجر - أبي ماضي بصفة خاصة - في بعض نزعاته التي جازها فيها بعض شعراء المشرق .

أما الاختلاف ، أو الهبوط فنجد في مثل : « كُشِفَ الستار » ، « من يملك الدينار يملك أمرها » ، « حسب الحياة ... أعطاف غائبه وكأس عقار » : و ٧٧ - قالت له الأصفار : إنك ثروة كبرى ، فصديق قولة الأصفار - - - ٨٢ - فادفع إلى الزمار بعض دراهم يعلو سماء علاك بالزمار  
فمع التنشئة المبثثة في العبارات بين الأقواس ، نجد الاستعارة العامة في الإشارة إلى « الأصفار » ثم إلى « الزمار » والمزمار ، وقد أدى هذا الهبوط إلى نتيجة المتوقعة ، أن الشاعر لم يعد يجلس على محور العالم ، ويتأمل المصائر في أسي عظيم ووجد حكيم ، وإنما دخل / هبط إلى مستوى الملاحظة والجدل ، ومن ثم فقد بقيته بعظمة موقفه ، وصفاء رؤيته ، فانتهى إلى نوع من الخلجان ، والقلق ، وراح يسألنا ( بدلا عن أن نسأله ) :

٩٢ - أترى يُعاب على إذ أثرتهم في الروح إن هم أنكروا إيشاري ؟  
٦ - الحركة الأخيرة ، وهي من ستة أبيات ( بين رقم ٩٣ - ورقم ٩٨ )  
هذا المقطع الأخير ، القصير ، يكمل الدائرة ، بإعادة تأسيس القصيدة ، بلغة



فمن القصة القصيرة ، هو بمثابة « نقطة التنوير » التي تجتمع فيها خيوط القصة ، وتؤكد بها عودة المفردات أو المكونات إلى أصل أو لحظة أو فكرة واحدة ، قادرة على امتنع كل ما سبق معناه وضرورته . هذه الحركة الأخيرة ، ترتفع بنا ، مرة أخرى ، إلى المستوى الكوني . إذ تنتشر فيها المفردات / الصور :

تسامى طائرا - الأسوار - السحر - البركان - الإعصار - فلك الخلود - بهر  
الوجود - حيدا للمجد - مهر جان الغار -

وتتنوع مصادر الدخشة ، بالتشويش ، وحدث ما لا يتوقع ، أو ما لا يمكن تصوره ، مثلاً في هذا البيت / مطلع الحركة :

٩٢ - لي في الحياة هوى تسمى طائرا  
الهوى جنوح ، والعشق أكثر مناسبة ، والهوى هوى ، ما لبث أن وصفه بضده  
تسمى ، وإن جرده من اللادة ، وألق باهواء « طائرا » ، « متلاطم » - بالرفع  
كما أراداه الشاعر - صفة ثانية للهوى ، وليست حالا للطائر ، وهكذا عاد  
« الهوى » إلى أصله الأرضي ، فالتلاطم على الأرض ، كالتيويم في الفضاء ،  
وهذا الهوى الطائر الغامض المتناقص المتدفع ( المتلاطم ) توضع في طريقه الشراك  
( الأسوار ) لتصفاه : « فإذا دنا استولى على الأسوار » ، ويمثل هذه المقدرة القذة  
الثانية : « رأى على البركان في هيجانه ، وأقام خيمته على الإعصار ، وبذلك  
استحسن درجته - يرون إلى فلك الوجود ، لأنه إلى هذا الوجود ينتمى - » كما دلت  
القصيدة -

٧ - ويأتي الشأن الختامان :

٩٠ - يَا بَنِيَّ أَهْلِي مَا تَصْرَعْتُمْ لَغَابَةً  
١٠٠ - قَابِغِي إِلَى الْأَعْدَاءِ فِي وَادِي الْهَوَى  
تَصْرَعْنَهَا تَنَاءً نَفْسِيْعِدْ صِبْغَةَ الْمَلْعُ (الامر الشكر : هات ، استقبها)  
وصيغة المدخل إلى الحركتين الأساسيتين في القصيدة (الأولى والثانية) ، كما تتكرر  
لإشارة إلى الأهل.

الشمس دارة أهلها - نحن الأهل للأقمار - رافقهم فعرفت بين ربوعهم أهلى - وهنا يتأصل معنى التوحد ، فالأهلية انتهاء ، كما هى تشابه ، والنداء : يا بنت أهلى ، يتكرر مرتين بذات الصيغة : البيت رقم ٤٤ فى وسط القصيدة ، والبيت رقم ٩٩ فى ختامها ، وكأنه يشد هذا الوسط إلى الختام .

ويتأمل مفردات وصيغ الانحياز إلى «أنا» الشاعر، التي يرتضيها، و«هم» الذين يضادون موقفه، نجد - بالإضافة إلى «الأهل» مسالك مختلفة في إضفاء معنى الرضا :

- الله للمشايق ( البيت رقم ٨ )
- صحة معشر ( البيت رقم ١٠ )
- قوم ... قلت اللوك ( البيت رقم ١٢ )
- تار الحماة بموطن ( البيت رقم ٣٦ )
- أما في حال السخط والإدانة، فإن «تجهيل» الشخص، يتعادل وتعميم التهج، وقد تُفضّل صيغة المفرد تأكيداً للمزلة، أو القلة، أو الهوان :
- قل للذي طلب الخيلة رخيصة ( البيت رقم ٥٨ )
- قل للذي ظن المعالي سلعة ( البيت رقم ٧٩ )
- فإذا استخدم صيغة الجمع قدم عليها ما يهجنها -
- أف لأقوام ( البيت رقم ٣٨ )
- ولرب أقوام ... أباحوا للعداء ذماري ( البيت رقم ٨٩ )
- ورب، في المثال الثاني لها معنى البذرة، والدعشة، والاستطراف ( رب رجل خير من مائة ) وقد جدد مصدر الدعشة بالفعل الرديء، وبذلك تحفظ على احتمال الإعجاب، وبالتعجب الذي يتجه عكسا بالجملة الوصفية، كما أطلق على هؤلاء أنفسهم : عصابة ( ٦٧ ) وجماعة ( ٨٣ ) وهم من قبيل : الجراد ( ١٧ ) .
- هكذا يأتي الختام بنداء « يا بنت أهلي » ليستجمع مواقع النداء والانتماء، في سياقات القصيدة، وليستبعد الآخر أو الآخرين في نفس الوقت ( الانحياز إلى «، ويتضمن «المواجهة والرفض لـ»، فإذا كان «رواد العلا» أنصاره، فقد أصدر وصفه، واضحا محددا من قبل، ومفهوما متضمنا بدلالة العكس في هذا الختام، وبذلك يكون استحضار أنواع المناداة للأهل والانتصار على مساحة القصيدة، استحضارا - في نفس الوقت - لمناداة الأضداد بما يستحقونه من صفات السلب والتلب .
- وهذا النداء الختامي، فضلا عن وظيفته البنائية، إذ يغلق الدائرة، ويتم شكل القصيدة، بتجميع طرفيها ( المطلع والمقطع ) في نسق موسيقي ومعنوي واحد، فإنه تقليد تراثي راسخ، وحيلة فنية حاضرة، إذ يجرد الشاعر من نفسه

شخصاً آخر ، أو يتوهم ( يفترض ) وجود هذا الآخر ، رجلاً أو امرأة ، هو يعذله أحياناً ، فيدافع عن نفسه ويبرئ ساحتها ، أو يعينه على فعله أحياناً أخرى ، وقد يكون مجرد تابع يقوم بوظيفة الإنصات ، ويعطى مجالاً للبروح والاعتراف ، كما في هذه القصيدة ، وكذلك تحدث المشاكلة ( التناسب والنشابة ) في هذا الختام الأخير الذي يشير إلى انشابه وتطلعه إلى « وادي الهوى » ، وقد تكررت مرتين ، وفي مطلع الحركة الأخيرة يستجمع حلته المثالي بأنه « هوى تسامى طائراً » وهنا تتحقق نسبة هواء إلى وادي الهوى ، فهذا وجه آخر أو صورة لما بدأ به في البيت الثاني من حديث عنها ، وأن الشمس دائرة أهلها ، فهي من نسل الشمس ، « ونحن » الأهل للأقمار ، وبذلك يتحقق مبدأ الأصل الواحد ، المتجانس ، في البداية ، كما في هذا البيت الأخير ، فيكون « المقطع » صدى الطلوع ومصدقه وبرهانه ، وهذا « الانتساب » التجسد في علاقة الأهلية ، ثم في علاقة التطرف بالمظروف ، (الهوى - وادي الهوى ) يمثل أساس الكشف « الصوفي » « الفلسفي » في القصيدة ، الذي ومض في مساحات متباعدة ، لكنها « مؤقته » بمعنى أن أماكنها تتطلبها لإضفاء « خلاصة » أو تأكيد « وظيفة » ، ففي الحركة الأولى ، في وسطها تقريباً ، في خضم القلق وفقدان اليقين والطمأنينة تنطوي الذات على جوهرها النقي ، كالكوكب المثالي ، وبهذا الحلول الكوني تشاهد من العالم ما لا يرى الآخرون :

٢٣ - وأدير طرفي والوجودُ صحائفُ شتى فاشهدُ وحدةَ الأسفارِ  
وفي الحركة الثانية ، في وسطها تقريباً ، يبرز المعنى نفسه من زاوية أخرى ، فهذا السائح المستهين بكل ما يتقاتل عليه الآخرون قد اكتشف عبرة الأسفار :

٥٠ - فأشاهدُ الأحراسَ - وهي كريمةٌ تنمو وتزهرُ رغمَ كلِّ حصارٍ  
فهذه قوانين الوجود : وحدة الأسفار ، وتجدد الحياة ، ولم يخرج المستوى المعنوي ، ولا الجوهر النفسي عن هذين المعنيين ، في حضورهما ، مع « لنا » الشاعر وغيايبهما ، بقلعة « هم » عنهما .

### ٣ - البنية اللغوية :

لم تكن يمينين عن لغة القصيدة في الفقرة السابقة ، غير أنها امتزجت بالمستويين : المعنوي ، والفلسفي ، مع الوقوف عند لحظات نفسية ظهرت في استخدام الضمائر ، والصفات ، لكننا اعتمدنا أكثر بيئة التقابل والتضاد التي صنعت التشكيل

الغنى للقصيدة ، وتتوقف - في هذه الفقرة - عند البنية اللغوية . وسنجد عدة ظواهر تصنع هذه البنية ، ونعنيها وجهها الذي يدغم المستوى المعنوي ، والفلسفي .

( ١ ) وأول ما يلتفت في بنية القصيدة ، اللغوية ، استخدام الأفعال ، وصيغتها الزمنية : يهيمن الفعل الماضي على زمن المطلق / المقدمة ، كما تهيمن الشفافية على معناه سواء بالنسبة للشاعر ( التكلم ) والآخرين من رفاقه :

شَعْتُ - تَفَتَّحْتُ - لَحْتُ - صَلَّيْتُ - امْطَرْتُ - وَقَفْتُ بالوادي المقدس -  
اخَذْتُ - مَسُوا - رَافَقْتُهُمْ - طَابَتْ - حَقَلْتُ - زَانُوا - تَوَارَوْا -

وفي هذه الهيمنة لصيغة الماضي ، ودلالة الفعل تبدو « أنا » الشاعر في امتدادها الكوني الأسطوري ذات امتداد زمني أسطوري يسبق هذا الانساع المكاني نفسه ، في المقدمة فعلان مضارعان فقط أحدهما اكتسب صيغة الماضي بالتثنية ( إن لم تكن ) والآخر وُفِّقَ لاستحضار الحركة ، فلا مناص من المضارعة (تطيف بي نشوى ) - وفي هذا المطلق ثلاثة أبيات : ( ٢ ، ١٤ ، ١٥ ) مكونة من جمل اسمية ، خالية من الأفعال ، فهي خالية من الدلالة الزمنية ، وبهذا اكتسبت معنى المطلق ، الممتد ما بين الماضي الأسطوري ، والحاضر المعاني ، والمستقبل المطلق إلى البراءة ، إنها تصف علاقات دائمة :

٢ - هي بنت من ؟ الشمس دائرة أهلها أبدا ، ونحن الأهل للأقمار  
١٣ - الغار سهل ممرع بحضورهم والسهل حين غيابهم كالغبار  
١٤ - إني على آثارهم سار ، وفي فيهم مكان الكوكب السيار  
وفي الحركة الثانية ( الأبيات : ١٥ - ٢٨ ) تسيطر صيغة المضارع ، مؤكدة فخر المئات ، وأنها لا تزال تعمل عملها :

يلفني - أصيد - تنبرج - فأجيب - وأعود - العن - أعاند - يهيب -  
فأركب - وتزورني - يهني - وأدير - فأشهد - وتزول - ويطول - وتشد - وأسائل - وأظن ، أقر -

وفي كافة هذه الأفعال الحاضرة ، يتأكد الحضور في صميم المشهد بياض المفعول : ( يلفني - تزورني ) أو ألف التكلم ( أصيد ، أجيب ... الخ ) كما

تتوالى أدوات الربط عاطفة الجمل ( الفاء - الواو ) لتجعل من تتابع أفعال المعاناة مشهدا مستمرا ، أما أثر هذه المكابدة التعاقبة فيتجسد في بيت واحد ، تجرد عن الاتحياز الزمني ، فجاء في جمل اسمية فقط ، يقف فاصلا بين المعاناة الروحية الفكرية ، والمعاناة السلوكية العملية ويتصدره النداء الضارح :

١٨ - يا رب ١١ عفوك إني في حيرة دهباء غاليــــــــــــة على أطوارى

ومن الواضح أن النداء بقدر يفعل « أدعو » ، وأن « عفوك » تليل أو ترجح تقدير فعل أيضا : ( هبني عفوك ) كما تحمل الاسمى ( عفوك غايبي أو مطلوبى ) وقد تم العدول عن هذا إلى اسمية الكلام ، ليتجنب التحديد الزمني .

في الحركات الثلاث الممتدة ما بين البيت رقم ٢٩ والبيت رقم ٦٥ تعود الهيمنة لصيغة الماضي ، سواء كان الشاعر يتحدث عن نفسه ، أو عن الآخر ، وهنا تكون التفرقة في دلالة الفعل وليس في صيغته الزمنية ، في متعلقاته ، وليس في ذاته .

قد نجد في حديث الذات : تجلى - انهل - تعلمت - ثار - هفت ، وهي أفعال مستغنية بنفسها لتدل على مستواها الروحي ، ولكن أفعالا ( ماضيه ) أخرى لا يتحاز معناها إلا باستكمال أركان الجملة ، وبعض لواحقها ، وقد جاء هذا الاستخدام في سياق وصف الآخر ، والتنديد به :

- وكُذِّبُوا على أنيارهم .

- تَعَوَّدُوا الأَحْيَاءَ لهم بلا أنيار .

- غَدَّوْا دروعا للطفاء .

- رَفَضُوا الحياة .

- وَبَنَى الجدار لكي يُدَاجِي بؤسه .

- هَمَّ إلى الأحلام دون حقيقة .

- وَتَهَيَّبَ الأفكار . . .

وينقطع هذا السياق لهيمنة الزمن الماضي بصيغة الماضي المبني للمفعول :

٦٦ - كُشِفَ الستار . . .

وهنا نلاحظ أمرين :

الأول : سبق ثلاثة أبيات ، تصدر كلا منها فعلٌ أمر ، كما تصدر الشطر الثاني فعل أمر أيضا ، وهذا النسق انفردت به هذه الأبيات وحدها ، في تعاقبها ، لقد قارب في تتابع أفعال الأمر مرتين من قبل ، وفي كل مرة تنطلق « شحنة » الأوامر في ثلاثة أفعال ( الأبيات ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ وإن جاء الأمر الأول نهيا : لا تكتسى / هاتى / قولى ) ثم تتابع الأفعال ( الأبيات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ وقد فصل بينها بيت واحد : قل / دع / ادفع ) - بين المجموعتين يكتمل النسق في مقدمة صيغة المبني للمعلوم ، وبأخذ أقصى تحمل لصيغة الأمر ستة أفعال في ثلاثة أبيات ، نتقدم « كُشِفَ السَّار » وكأنها دفات المسرح التي تسبق فتح الستار :

٥٨ - قل للذي طلب الحياة وخيصة احذر - - -

٥٩ - خذ من حياتك جانبا تسمو به واترك - - -

٦٠ - واصعد إلى القمم الكبار مكرما أو عش

ثم يرتب على هذا « التلويح » أنه لا مجال للبس ، فقد كُشِفَ السَّار !!

الثاني : أنه يكشف الستار لتراجع صيغة الماضي ، وتسيطر من جديد صيغة الحاضر ، وهي التي تناسب استحضار المشهد وتشخيص الصورة ، وبث الحركة :  
٦٦- كُشِفَ السَّار. فكلُّ من هابَ الرَّدَى أَمْسَى يَطَالُ السُّبْحُ بلا استئثار  
ثم تتوالى أفعال المضارعة : تخشى - يملك - تبيت تحفر - تكبر - تهش - يصنع .

وتتوقف هذه الحركة ، أو تنتهى مع آخر فعل مضارع ، وإذ يتوقف تأثير الجملة : « كشف السَّار » التي سادت فيها صيغ المضارعة ، يرغم أن موضوعها هم أولئك الذين تحدث عنهم دائما بصيغة الماضي ، يعود نظام الجملة إلى إشار الماضى ، في حديث الشاعر عن أولئك الذين ينفيهم عن ذاكرته ، وعن زمانه ، وعن محضره ، إنه يبدأ بالنقى إلى الماضي ، ونفى الماضي نفسه :

٧٢ - ومكابر واجهل ملء إهابه لـــــــت له العلياء دار قرار

وتفتح « لبت » باب الماضي واسعا ، ليستوعب عملية المحو والإدانة :

خلع - حب - نهضت - عشق - صحا - عرضت - قالت - صدق - أضحى - قلت - هانت - طارت - قالت - لقيت -

وفي الحركة الأخيرة نهيم صيغة الماضي التي تتكرر عشر مرات في ستة أبيات :

تسامى - دنا - استولى - مس - عادت - لربى - أقام - بهر - حدا - كان .  
وتراجعت صيغة المضارع إلى الرقم ٢ : تنوع - يرنو . . .  
فكانما بهذا عاد إلى إيقاع البداية ، وزمانها ، وإحياء عوارفه عنها ، وإلى إعادة  
تأسيس موقعه بين مظاهر الوجود الكونى .  
وقد سبقت الإشارة إلى أبيات خلت من صيغة الفعل ، وتشكلت مادتها من  
أسماء وأدوات فقط ، ولاحظنا أن غياب الانتساب الزمنى يدفع بالمعنى إلى مستوى  
الطلق : الخلقى ، أو الثابت ، وهذا واضح - بالإضافة إلى ما قدمنا - فى هذا  
البيت وقد خلا من الأفعال ، واتخذ شكل وتركيب الحقيقة المطلقة :  
٤٦ - ليلي مُنادمة النجوم على السرى ومع الشمس مومي العالعات نهاري  
(ب) الظاهرة الأسلوبية الأخرى الماثلة فى البناء اللغوى للقصيدة هى ' التقديم ' .  
لأسباب بلاغية ، أو إيقاعية ، أو نفسية ، وقد أحصينا أربعاً وأربعين حالة من  
حالات التقديم ، منتشرة بإيقاع شبه ثابت ، ما بين أول بيت وآخر بيت -  
إن التقديم ، فى كل الأحوال ، يُشعر بأهمية المقدم ، وخصوصيته ، وفى  
سبيل هذا قد يُعين على إقامة الوزن واقتناص الفاقية بغير التواء يلحظ -  
وهذه أمثلة من نماذج الجمع بين التقديم للأهمية ، وتيسير قرار الفاقية فى  
مكانها :

- إن لم تكن للكاس رب الدار
- وأخذت عن نقحاته أشعاري
- طابت عندهم أخباري
- والسهل حين غيابهم كالغار
- طمت على سمائب الأكدار
- ويطول بعد زوالها استفساري
- ويضيق دوني واسع المفسار
- فامتن على نشاطي استقرار
- أسرار قلبك فى الهوى أسراري
- هم أدل به على الأقدار
- ونفرت حين الظلم أى تفار
- . . . كانت فى الحياة مناري

- ومع الشمس الطالعات نهاري
- فتعود لي ووضا عصا التسيار
- ومن البلاء تهيب الأفكار
- ليست له العلياء دار قرار
- طارت مع الأهواء كل مطار
- وهم أياحوا للعددة ذماري
- هدت قواهم شدة الأوقار
- ... كان غناؤه ... عند القوارس مهرجان الغار
- إلا ورواد الملا أنصاري
- قلت لدى وادي الهوى أعذاري

هنا ( ٢٢ ) اثنتان وعشرون حالة من حالات التقديم ، كلها في الشطر الثاني من البيت مما يرجح أن هذا العدول عن النمط اللغوي المعياري المفترض إلى النسق المتحقق قد تم لتيسير حلول القافية في موقعها ، فضلا عن إضفاء « فائدة » بلاغية ، دلالية ، وإيقاعية - بالطبع - إذا لا يستقيم الوزن إلا بهذا العدول . في تسع عشرة حالة اعترض الجار والمجرور ، أو الظرف والمضاف إليه ما بين المبتدأ والخبر ، أو الفعل والفاعل ، أو الفاعل والمفعول ، وهنا يكون هذا الاعتراض بمثابة شرط له معنى الحال ، ويمكن لهذا التقديم في السياق أن يعتبر استخداما لشبه الجملة ، يعترض الجملة التامة ويتحقق على معناها ، وقد رجحنا اعتبار التقديم لأن متعلق الجار والظرف متأخر عنه ، وحقه أن يتقدم ، مثل : أسرار قلبك أسراري ( في الهوى ) ونفرت أي نفا ( حين الظلم ) وطارت كل مطار ( مع الأهواء ) ... وهكذا .

وفي جملتين تقدم الخبر وتأخر المبتدأ : « ومع الشمس الطالعات نهاري » - « ومن البلاء تهيب الأفكار » ، وداعى تقديمه أنه شبه جملة ، وفي مثال واحد تقدم المفعول وتأخر الفاعل : هدت قواهم شدة الأوقار .

وإذا تباينت الجملة الاعتراضية ، عن التقديم وظليها ، فإن الدلالة المشتركة أنهما تصدران عن خوف من انفلات المعنى ، ونوع من اللهاث لإدراك مقدرات الصورة واستكمالها ، وحث للمستقبل ( المتلقي ) أن يبذل مزيدا من التنبيه في إعادة نسق التركيب إلى صورته المفترضة ( المقدرة ) لتستقر دعائم المعنى المجرد ، متحررا من السياق الخاص ، وقاسما إلى هذا النسق المجرد يتضح شعور الأهمية ، ودرجتها التي أضفهاها التشكلم على ما آثره من نسق خاص لكلامه .



لن تختلف أمثلة الاعتراض ، أو التقديم ، عن صورة ما قدمنا ، من مثل :

- وافقتهم فمرت بين ريوهم أعلى

- مغناى فى دنياى صبحه معشر

- إنى على آثارهم سار

- حتام القبار يلقى

- وإن رعت زوى الجراد

- لا تكتفى ببنى وبيتك قصّة

- عهد الألى ، شادوا العلا ، فى سنّة

وهكذا ، تتوالى الصيغ ، حتى لنعدّ الجملة المعترضة ، والتقديم ، ملمحا أسلوبيا راسخا فى هذه القصيدة .

#### ٤ - المعجم الصورى :

وإذا صح أن قصيدة ما يمكن أن تستجمعها صورة واحدة ، كما يجمع الكتاب فى عنوانه ، أو تلتقى سحنة الشخص فى أهم سمات وجهه أو قامته ، فإن هذه القصيدة مجموعة فى قوله :

٤٥ - أنا سائحٌ دُنياءَ تحتَ مناسيرٍ ما هُمّ من سادةِ الأقطابِ

وهذه الصورة التشبيهية القرية ، فى ركنيها الأساسيين : ( أنا سائح - أنا مثل سائح أو كسائح ) ما ليست أن استشكل أمرها واكتسبت عمقا خاصا ، بالنص على وجه الشبه ( ومن الطريف أن من مبادئ البلاغة أن التشبيه البليغ هو ما حذف منه الأداة ، ووجه الشبه ، إذ يشعر حذف الأداة بالتداني بل التداخل ، وربما التوحد بين المشبه والمشبه به ، كما يؤدى حذف وجه الشبه إلى إطلاق العنان للخيال ، فيلعب فى تصويره إلى كافة الاحتمالات الممكنة ) ولو أن هذا حدث هنا لصاعت فلسفة هذا التشبيه ، وسيطرت الصورة المألوفة لسائح هذا الزمان ، الذى لا يعنيه من أمر الحياة غير « الفرجة » و « المنعة » ، على سائح التراث : الصوفى المتأمل ، المتأبى على حواجز الزمان ( بالتأمل ) والمكان ( بالرحلة ) والمجتمع ( بالعملة ) والسياسة ( بالزهد ) . وهذه الصورة البليغة - رغم معاندة المصطلح القديم - شديدة الحساسية

كأنها ركبت من ألوان خاصة ، سرها في يد مبتدعها ، إنه يوافق ويخالف في لحظة وأخرى ، هذا السائح « الترائى » دنياه - وليس دنياها - تحت مفاصله ، فالصورة رغم ظاهرها الهجائي ليست هجائية ، إنه يقرر حقيقة أنه « مواطن » عالمي ، وربما « كوني » ، فلم يقصد الإرداء « دنياها » ، إنه غير مشغول بها أصلا ، أما دنياه هو فإنها باتساع خطوته ، التي لا تتوقف ، والأ يظل معنى أنه سائح ، وإذ يخاتلنا - والمصطلح من عند عبد القاهر - عن احتمال هجاء دنياها أو إظهار الاستهانة بها ، ينحاز الإرداء إلى مستوى المتغلبين على دنياها من سادة الأقطار -

لجليات السياحة ، مشاهدات هذا السائح الكوني الذي يرى - في نظرة واحدة - البدايات والنهايات ، والمصائر ، ويبدو له الناس والأشياء عارية عن كل زيف وتصنع ، هي التي شكّلت المعجم الصوري لهذه القصيدة ، ومفرداته الكونية : الشمس - الأقمار - الوجود - الأنوار - الأمطار - البروق - الكوكب - الضمار - الشعلة - النجوم - الذهب - اللدار - الفلك - الوجود -

هذه كلمات ذات طبيعة حسية ، كلها في مستوى الإدراك البصري الذي يأخذ بزمام التصوير عند المدوّن ، كما في هذه القصيدة -

أما مفردات المشاهدة تبدأ بالفعل « شَعَتْ » ، فإذا شعت « تَفْتَحُ » وعلى إثر التفتح : « لَمَحَتْ أسرار الوجود ... نشوى ، وتجع بالتناقض :

الملوك تلوح في الأقطار

الغار سهل - والسهل غار ، ويضيئ دوني واسع الضمار

المجد غير بضاعة التجار

وكما استجمع الشاعر ذاته في صورة السائح المقلدة بوجه الشبه ، فقد استجمع صور التناقض بأن جعلها لب موقفه في الحياة :

٣٥ - استَقْبِلُ الدنيا بنظرة سائحٍ وأضالعي ضيفٌ على الجزائر

إنها هذه المرة : « الدنيا » متحررة من الإضافة إلى التكلم ، أو إلى المخاطبين ، ليست « دنياه » وليست « دنياها » ، إنها الدنيا وحسب ، ويرتبط « الاستقبال » بالنظر ، وهو أول ما نستطلع في وجه من يقابلنا ، والنظرة هنا لا تبالي ، إنها نظرة « من رأى » وحدة الأسفار ، واكتشف عبرتها ، فإذا تمت مقابلة بين هذا البيت المجسّد لموقف السائح ، وإعلان أنه سائح ، انتهت المقابلة بين المكونات إلى أن سادة الأقطار ، والجزائر الذي يمزق أضالعه هما شيء واحد !! ونحن نعرف أن الجزائر لا يستخدم

السيف في تعامله مع اللحم ، إنه يستخدم السكين وما هو بسبيله ، وستظهر هذه الصورة في سياق آخر لتؤصل سابقتها :

٨٨ - إن كان لابد الردى في موقف فالسيف أرحم بي من المنشطار  
إن السائح الذي لم يهتم بمن يكون سادة الأمصار ، يتعلق أمله - في ثورته -  
أن يعاملوه إذا قهروه معاملة الإنسان الثائر ( بالسيف ) وليس الضحية أو القربان  
( الجزائر - بالنتشار ) .

هذا السريان الخفى بين صور القصيدة موجود في عدد محدود منها ، مثل هذه  
الآيات الثلاثة المتباعدة ، التي ترتبط بأساس فكرى ، وتجسيد صوري واحد - كما  
يتحقق في : الشمس دارة « أهلها » و « نحن الأهل » ، ثم تشكل علاقات « الأهل »  
في صورة : « حفلت مناسكهم » - - « الملوك تلوح » « ألقى عصا التسيار » وقد  
تردد النداء « يا بنت أهلى » - على ما بينا ، في مواقع مؤثرة من السياق ، تعطى  
حس الترابط بين صور القصيدة .

في القصيدة صور جديدة ، أشرنا إلى بعض منها ، وتنبه إلى معنى الجدة  
والجراة في :

الشمس دارة أهلها  
نحن الأهل للأقمار  
أمطرت أنوارها  
تبرج الأوزار  
أهل صولتك في دمي خمر  
أضالعي ضيف على الجزائر  
إما ملككت على الزمان مدار  
أو عدت محكوما بكل مدار  
شمس الضحى مصبوغة بالقار

فهذه صور تتمتع بوجود مستقل نافذ ، ولكنها تزداد تأثيرا إذا ما ظهرت  
الوشائج التي تربطها بالنسيج الصوري المنسحب في نواحي القصيدة ، وهو ليس  
بالضرورة عيضا واحدا ، فهنا عدة خيوط ، تلتقي في تشكيل بؤرة أساسها إعلان  
البراءة ، بتحديد ما ينتمى إليه ، وما يرفضه بناء على موقعه في الوجود ، وخبرته  
بقوانين هذا الوجود .

إذا كنا نبحث عن الانفعال المسيطر - الذي نبه إليه كولردج - ونحاول اكتشاف صحته وتوحده في تشكيله للصور وإيقاعها عن أصل واحد ، أو أصول متقاربة ، متجانسة ، في مدارك الحواس ، فسنجد هذا الشعور ماثلاً في هذا الشعور الطاعني بكونية الشاعر وكونية الشعر ، وقد أوضحنا هذا ، وكيف تشكل في مفردات ، وعلاقات جمل ، وصور مجازية ، بل كيف نهض هيكل القصيدة ، أو قضاؤها ، على صيغ التقابل والتناقض في مجملها ، أو أصبح سياقاتها ، وهذان ( التقابل والتناقض ) يحققان مبدأ التوازن والتجاذب الذي يستقر به الذي الكوني ويثبت ، وتتحرك به الأجزاء المختلفة حركتها الحسوية .

وإذا كنا نبحث عن الدلالة السيكولوجية في صور هذه القصيدة ، فإن صوراً كثيرة تسلك من خلف وعي الشاعر ، وأفضت إلينا بما قد لا يرغب في البوح به لنا ، ليس اعترافه بالوزر ، وركوب التيار ثم التأني عليهما إلا إجمالاً لشعور قلق الباطن ، والتعلّب بين المواقع أمل الأكثر أهمية ، فإنه بعد إعلان : « إلى أسير العصمت » يكشف عن تناقضه الأكبر ، فتكملة البيت تشير إلى تمرد متكرر على محاولات أسر سابقة . . . لقد هرب إلى أسر وحيد يرتضيه هو أسر لصمت !! لكنه صمت ناطق فصيح ، نطقه وفصاحته في تلك النظرة الساخرة التي يستقبل بها ما يعاني من تمزق ، ثم :

٣٦ - لكن ، إذا ثار الحماة بموطن سابقتهن وهنّ للشمسوار

هذا الاستثناء المفهوم من « لكن » علام يدل ؟ إنه سادر في صمته ، أو أسير صمته ، لا يجد القوة أو الاستطاعة في صنع مبادرة تنسب إليه ، أما إذا بدأ الآخرون ، فإن شوقه المتمرد الأسير يستعيد حيويته ، فيسابق الحماة ويعلن عن فرحه بهم وانتمائه إليهم .

ثم ، هل يكشف عن تناقض كذلك الذي نجد صدهاء في صيغة الاستثناء السابق ، وذلك حين يقرر : « أنا سائح » ، ويؤكد « ليلى منادمة النجوم » وفي النهار : « مع الشموس الطالعات » ، فهنا تأصيل لطائع الحركة ، وتأني الوقوف ، ثم تأني « إذا » الشرطية ، المؤكدة ، وهي بهذا بمثابة استثناء من السياق المألوف ، لكنه استثناء ( مشروط ) لابد أن يحدث :

٤٧ - وإذا تزلّت برؤوسه معطورة وألفت طيب الروضة المعطار

٤٨ - ألقى عصا السّيار تحت ظلّاتها فتعودُ لى روضاً عصبا السّيار

إن تصدير الأداة « إذا » ، واستخدام « نزلت » ( وكان الشاعر القديم يعبر عن المشاهدة العابرة بالوقوف ) وامتداد زمن النزول حتى تستجد الألفة : « وألفت » تحدث الطمأنينة ، ويجد في الطمأنينة والمقام ما كان يجده في السّياحة والسفر بين الكواكب ، إذ يجد عبرة الأسفار ، ويشاهد قوانين الوجود تعمل عملها وتكتسح معوقاتها . هل تناقض ؟ هل كشف عن صدق نفسى عميق ودقيق ؟

ويجتمع المعنيان : الاستثناء ، والشرط في بيت واحد ، ليدلا معا على الطبيعة الخاصة لأسير الصمت الراضى بالأسر ، إذ يقول :

٨٧ - صبرى على الدنيا تقيّةً نائر وإذا استبثرتُ فلسفتُ بالصّيار

لا نحتاج إلى تفتيش لاكتشاف مصدر هذه الكلمة - المصطلح الذى ففز من حُجب تاريخ المذاهب الإسلامية « فالتقى » لا تزال تتداول في الخليج حيث ينتشر الشيعة ، لكن هذا الشطر يسوى في المعنى : أسير الصمت ، ويساوى أيضا ، ويتجسد في النظرة الساخرة ، والفضول المزقة ، في حين يستدعى الشطر الثانى ، وتتصدره « إذا » الشرطية ، ذلك الاستثناء الذى عرفناه فى : « لكن إذا ثار الحماة بموطن سايقتهم » .

وغنى عن القول ما هو واضح من قرب مجازات الشاعر ، وصوره ، فعلى الرغم من رغبته فى التفلسف ، وتضمن لفته المجازية قدراً من الغموض الذى يوحى بأبعاد أسطورية ، فإن هذه المجازات ، وكذلك التشبيهات ، لم تذهب إلى بعيد فى هذا المجال الفيلسفى والأنطورى ، وظلت غنائية خاصة ، تصور عن وعى متوازن ، وفكر لا يريد أن يفقد وضوحه فى سراديب الشيولوجيا ، وقد نبهنا إلى القدر المحدود الذى هيمن على المقدمة بصفة خاصة ، وانعكس فى تعبيرات وصور ، ولكنه لم يمتد ليشكل « الرؤية » وبغلا فضاء القصيدة .

#### ٥ - التشكيل الصوتى :

فى مفتتح هذه الوقفة مع « الشّطّحات » اختصر القول عن التشكيل الموسيقى بأنها من بحر الكامل وتعرفتاً على مدى صلاحية هذا البحر لتجربة / موضوع هذه القصيدة ، أما الوجه الآخر ، الأساسى وليس المكمل للتشكيل الموسيقى فإنه لا

يتجلى في التوزيع الكمي للحركات والسكنات كما يتطلبها نسق البحر الشعري ، إنه يأخذ نمجده الحق في التشكيل الصوتي -

وفي عرضنا ، في الفصل السابق ، لمكونات الديوان على المستوى الصوتي توقفنا عند بعض الظواهر التي يمكن أن نجد توصيفا لها في المصطلح البلاغي القديم ، وبخاصة الترمصيع ، والتشطير ، وردّ الأعجاز على الصدور ، وأشرنا إجمالا إلى ما نمتاز به « الشطحات » في تشكيلها الصوتي ، وكيف أنها تجاوزت الاستخدامات التي توسع فيها الشاعر في قصائد أخرى ، وبخاصة تثبيت الصيغة ، وتكرارها ، أو تحقيق التوازن بين الثابت والتغير ، لقد توسّع الشاعر في استلهام « البديع » ووظف فنونه توظيفا حديثا ، لم يطلع بأية درجة على الحفظ الدرامي الذي شاء ، للقصيدته ، ويتحقق في انسيابيتها الواضحة ، وتراتب مراحلها دون تذبذب أو اضطراب ، أو خروج على النهج المرسوم ما بين المطلع والمقطع .

إن التشكيل الصوتي في « الشطحات » يقوم بتعميق الطابع الغنائي للقصيدته ، من حيث هي « شجنٌ خاص » ويدفع بالنقيض إلى موقع المعادل ، فيؤكد الطابع الدرامي ، من حيث هي من صراع ذات الشاعر ، ومنهجه ، مع ذوات التخاضل .  
ومناهج التحريف ، وستعرض آلياتها لنرى مدى انتشار الظاهرة ، والأعماط البلاغية ( البديعية ) التي تستوعب هذا التشكيل الصوتي :

- |                                  |                                       |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| ٢ - هي بنت من ؟ الشمس دارة أهلها | أبدا ، ونحن الأهل للأقمــــــــــــار |
| ٥ - دعنى ، وما زعمته كفار بها    | عن إثمها ، فالتار للكفــــــــــــار  |
| ٦ - صليت لما أمطرت أنوارها       | ما أروع الصلــــــــــــوات للأتوار   |
| ١١ - رائوا اليالى سيرة وعقيدة    | لكن تواروا في حمــــــــى متوارى      |
| ١٣ - الغار سهل مُرعٍ يحضورهم     | والسهل حين غيابهم كالغار              |
| ١٤ - إني على آثارهم سار ، ولي    | فيهم مكان الكوكب الســــــــــــار    |
| ١٥ - يا ربح ! حنّام الغبار يلغنى | من لى يربح غير ذات غــــــــــــار    |

١٦ - أو كلما قاربت صفوة شريعة  
١٩ - تخرج الأوزار لي فأجيبها  
٢٠ - وأعاد التيار ثم يهب لى  
٢١ - وتزورنى الخطرات فى غسق الدجى  
٢٤ - وتزول أضواء البقارق فجأة  
٢٥ - وتند أشباه الظلام مطالعى  
٢٦ - وأسائل الآثار عن أعيانها  
٢٧ - أهواه من هوى ! وأين أفر من  
٣١ - لا تكتمى بينى وبينك قصة  
٣٢ - هاتى حديث الروح عن أشواقها  
٣٣ - قولى يهمنى لى ، فعندى مثله  
٣٤ - إني أسير قصص ! منذ تعلمت  
٣٦ - لكن إذا فار الحماة بموطن  
٣٧ - وإذا تجبرت الخطوب غضبها  
٣٨ - أف لا أقوام على سيمائهم  
٣٩ - ولقدوا على أنبارهم فتعدوا  
٤١ - يهنيهم ذل التعميم فأنسى  
٤٢ - راحوا بمغنمهم وعسدت بمائى  
٤٣ - عهد الألى شادوا الملا لى سنة  
٤٦ - ليلى منادمة النجوم على السرى  
٤٧ - وإذا نزلت بروضة مطورة  
٤٨ - ألقى عصا الشيار تحت ظلالها  
٤٩ - أو ، لا ، فلى عند الممالك وقفة

طمت لى سحاب الأكنار  
وأعود النمن فتسعة الأوزار  
نرى فاركب غارب التيسار  
فإذا البروق مواكب الزوار  
ويطول بعد زوالها استفسارى  
ويضيئ دونى واسع المضمار  
وأطل بين الشبك والإنكار  
جبروت سطوته وكيف فرارى  
أسرار قلبك فى الهوى أسرارى  
فى غابة الأشواك والأزهار  
هم أدل به على الاقصادار  
نفسى ثمردما على الأسرار  
سابقتهن ، وهتفت لكشوار  
ونفرت حين الظلم أى نفسار  
وسم المذلة شائعه الآثار  
ألا حياة لهم بلا أنيسار  
جسر اللثيم إلى مقام العار  
شأن بين شعارهم وشعارى  
وكذلك كانت مسنة الأحرار  
ومع الشمس الطالعسات نهارى  
وألفت طيب الروضة المعطار  
فتعود لى روضا عصا الشيار  
تهب المسافر عبرة الأسفار

- ٥١ - وأرى تباشير الصباح مثيرة  
٥٢ - والعالم المنهار يَبْخُجُ نفسه  
٥٤ - وبني الجدار لكي يُدَاجِي بؤسه  
٥٥ - وحقاً إلى الأحلام دون حقيقة  
٥٦ - وتهيب الأفكار أن تحيا به  
٥٧ - ويروح للأحجار يستشف بها  
٦٤ - هي ساعة حَزَنَ المسيرُ إزاءها  
٦٥ - إما مَلَكْتَ على الزمان مداره  
٦٦ - كُشِفَ الستار، فكلُّ من هاب الردى  
٦٧ - تخشى الدمارَ عصابةً أعطائها  
٦٨ - غلبت مبادئها على أحاسنها  
٦٩ - من يملك الدينار يملك امرأه  
٧٠ - وتبيت تحفر قبرها ، وتظنه  
٧١ - وتهشُّ للتجار يصنع مجدها  
٧٣ - خلع اليسارُ عليه بردة ناعم  
٧٧ - قالت له الأصفار : إنك ثروة  
٧٨ - أضحي بحيائى فقلت له اتد  
٨٠ - فدع النور على الذرا، واتعم بما  
٨٢ - فادفع إلى الزمار بعض دراهم  
٨٣ - وجماعة هانت على أعدائها  
٨٤ - قالت : مداراةُ الأعداءِ حكمة  
٨٥ - وإليك عن يَكْرِ الطريق فلانما  
٨٧ - صبرى على الدنيا نقيّةً ثائر
- وقوى الظلام على شـغـير هار  
والسوس أصل العالم المنهـار  
والشمس تطلع فوق كل جـدار  
وحسباً إلى الأشجار دون شمـار  
ومن البلاء تهيب الأفكار  
والداء كل الداء فى الأحجار  
عند المصير ولات حين خـيـار  
أو عُدْتَ محسوماً بكل مدار  
أمسى يطالعنا بلا أـسـرار  
لخصت مرابضها بكل دمـار  
فأباحث الحـسـومات كل مكارى  
فزمامها فى خدمة الدينـسار  
قصراً ، وتكبرهمة الحفـار  
والنعش بعض صناعة التجـار  
لم يدرك ما خلعت يد الإعـسار  
كبرى ، فصلى قوله الأصـفار  
ما أنت يا هذا يرب حـوار  
فوق الثرى تسلّم من الأوسار  
يملئ سماء ضللك بالمزمـار  
طاردت مع الأهواء كل مطـسار  
وإذا لقيت العاديات فـمدار  
يكسر الطريق كثيرة الأوعـار  
وإذا استشرت فلست بالصـبـار



- ٨٩ - ولرب أقوام حميت دمارهم وهم أباحوا للمعدة دماري  
٩٠ - تحمل الأوقار عنهم كلما هدت قواهم شدة الأوقار  
٩١ - جيتهم أخطار كل ملحة نزلت بهم ووقعت في الأخطار  
٩٢ - أترى عذاب على إذ آثرتهم في الروح إن هم أنكروا إيشاري ؟  
٩٤ - تنوع الأسوار كي تصطاده فإذا دنا استولى على الأسوار  
٩٧ - يرنو إلى قللك الحلود ، وظالما يهسر الوجود بعزيمه الجبار  
١٠٠ - قابض لي الأعذار في وادي الهوى قللت لدى وادي الهوى أعذارى

هذه ستون بيتا ، من مجموع مائة بيت ، تكونت منها القصيدة ، ما كنا نتكلف نقلها ، لو لم نجد لفنون البديع في صياغتها منهجها الخاص ، وقيمتها الجمالية ، التي لا تلق عند الحد الصوتي ، إن الجناس بأنواعه ، ودرجاته من إعادة اللفظ بشامه ، أو تكون بين اللفظين علاقة اشتقاقية ، أو تقارب صوتي . . الخ ، ماثل في أكثر هذه الأبيات ، بدرجة تجعل الإشارة إليه والتنبيه عليه اتهاما للقارىء . والجناس - فيما نراه - ليس قيمة صوتية وحسب ، على أهمية تأكيد النسق الصوتي ، وتأسيس درجة الجرس بإيثار اللفظ ذاته أو ما يقاربه ، إنه يتجاوز هذا المستوى الصوتي في بناء القصيدة إلى وظائف معنوية هي التي نعتي بإبرازها ، ولقد تدخل « الجناس » مع فنون أخرى في سياقات مختلفة ، كما سنرى .

( ١ ) لقد توسع الشاعر في استخدام الطباق ، ومن حيث يقوم الطباق على علاقة تضاد ، فإنه يقوى العنصر الصراعى ( الدرامى ) في القصيدة ، ويبرز المعنى بصدمة المعنى المضاد ، فيخلق انفعالا حادا بالملاقى ، وشعورا برمزية الانتقال المعاكس إلى الاتجاه النقيض .

إن الأبيات التي تحمل الأرقام : ١٦ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٦٨ ، ٧٣ لا تقوم على الطرافة المجردة في وضع : صفو / أكدار ، دجى / برق ، يقضى / واسع ، ليلى / نهارى ، منيرة / ظلام ، أباحت / الحرمان ، اليسار / الإعصار ، فإن هذه الكلمات كالدوائر الكهربائية تضيء المعنى ، تستكمل التصور ، حين تنتقل فجأة إلى النقيض ، مثلا ، هذا البيت :

#### ١٦ - أَوْ كَلَّمَا قَارَيْتُ صَفَوُ شَرِيعَةٍ طَمَعْتُ عَلَى سَحَابَاتِ الْإِكْدَارِ

يوسع من دائرة المعنى جدا ، فلا يتوقف أمر استخدام الطباق بين الصفو والكدر ، على أنه انتقال بين حالين علاقتهما التضاد ، إنه يستبعد « المطلق » ، ويقرر حال الإنسان في الدنيا ، ويبرز المفارقة بين فعل الإرادة الفردية ، وقانون الوجود القائم على المعائن ، وهنا لا ينفك لفظا علاقة المطابقة عن الصياغة ، وما يوجهه السياق : فالصفو مفرد ، والاكدار جمع ، والصفو مسبوق بفعل إرادي « قارب » أما الاكدار فإنها « طمعت » ( كثرت وعمت وغمرت وطم الحفرة بالتراب : ردمها وسواها بالأرض ) في حين كانت المسافة مع الصفو مقارنة لا أكثر - والشرعية الطريقة ، والشرعية مورد الماء الذي يستقى منه بلا رشاء ، والشرعية العتية ، وأيا كان المعنى فإن الصفو بفعل إنساني ، مقارنة وبذل جهسد ، أما الاكدار فتأتى من أعلى ( سحاب ) نظم ولا قيل له بها ، بمعنى أن قلبي الفكر لا سبيل إلى دفعه ، لأنه لا يسيطر على مصدره ، بل لا يعرف هذا المصدر ، بل لعل الكدر والصفو يأتيان من مصدر واحد ، فلما ابن السحاب ، ومن عجب أن يصفو الماء ، ويكدر السحاب !!

(ب) السلب والإيجاب ، وهو من نواذر اليدمع ( أشار إليه صاحب الصناعتين ) وربما عده القدماء نوعا من التلطف ، أو المخاتلة المعنوية ( أشار عبد القاهر إلى شيء من هذا ) لكنه فيما نراه - يصنع صيغة تتجاوز الطباق ، بأنها تجرى في جملة ، كما تتجاوز المقابلة ، بأنها تسلب المثبت نفسه ، ثم لا يكون السلب نفيًا ، بل محذثًا لإيجاب أقوى - ففي هذا البيت :

#### ٨٧ - صَبَرَى عَلَى الدُّنْيَا تَقِيَّةً ثَائِرٍ فَلَمَّا اسْتَبْرَأْتُ فَلَسَسْتُ بِالصَّبَرِ

فقد أثبت لنفسه الصبر إيجابًا ، ثم سلبه ، وهذا السلب يقوى الإيجاب ويتقوى به ، وفي هذا السياق ، وهذا من إبداعات العَدُوَاتِي الفريدة ، أن جعل الصبر المثبت نقيًا ، وأضافه إلى صيغة الفاعل ، الدالة على الخليفة والسليقة ، وأن جعل السلب مشروطًا بالاستئثار ، واستخدم « إذا » الدالة على التحقق وحمية الحدوث . وفي حال السلب أثر صيغة المبالغة « فَعَالٌ » ، فهو قادر على إبداء الصبر نقيًا ، لكنه لا يحتمل التماذى في هذا الإبداء إذا ما استثير .

لقد استخدم الشاعر هذا الأسلوب ( الإيجاب والسلب ) في البيتين رقم ١٥ ، ٢٠ . ولكنه في أبيات أخرى كان يعتمد إلى السلب الكلى ، أو إلى الإيجاب الكلى .

مخللاً بعلاقة السلب والإيجاب كما في البيت « صبرى على الدنيا » مطلقاً علاقة التضاد لتحقيق شمولية المعنى .

تكرر صيغة السلب الكلى ، أو المطلق بتقديم لا النافية للجنس :

٣٩ - وَلِدُوا عَلَى آبَائِهِمْ فَتَعُدُوا      الْآحِبَّ سَاءَ لَهُمْ بِلَا آبَاءٍ

ليس القصد هنا مجرد الجناس ، بتريد الكلمة ذاتها ، ولا يغنى ردّ العجز إلى المصدر بالكلمة ذاتها أيضاً ، وإنما هي « آبائهم » - مضافة إليهم تحديداً ، يولدون عليها وراثته ، غير أن قانون الأدلاء ، والأدئاب ، أنهم لا يطيقون أن يكونوا أحراراً أصحاب قرار ، ولهذا لا يحيون « بلا آبائهم » ، مطلق آبائهم ، فإنما لم يجدوا آبائهم استجلبوا آبائاً لم تكن لهم « فهذا السلب المطلق ، وتحرير الكلمة من إضافة ضمير الملكية ، حوّل السلب الكلى إلى إيجاب كلى ، فإنك لن تجدهم أبداً متحررين من نير يحملونه ويخضعون له .

ومثل هذا يقال في البيت رقم ٦٦ أيضاً -

أما الإيجاب الكلى فإنه أكثر دورانا في هذه القصيدة ، وصيغة الشمول « كل » تتقدم دائما أو غالبا :

كل جدار ( البيت رقم ٥٤ ) -

كل الداء في الأحجار ( البيت رقم ٥٧ ) -

بكل مدار ( البيت رقم ٦٥ ) -

بكل دمار ( البيت رقم ٦٧ ) -

كل مكارى ( البيت رقم ٦٨ ) -

كل مطار ( البيت رقم ٨٣ ) -

إن « كل » هنا تتجاوز وظيفة التأكيد ، إلى التعميم ، إلى المطلق ، ويلجأ الشاعر إلى « التصرّيع » أكثر من مرة ، لتجديد إحسّ الإيقاعى ، وتنظيم النظم ، وتحديد طريقة قراءة البيت ، كما في هذه الأبيات :

٤١ - يَهْتَبِئُ ذُلُّ النَعِيمِ فَإِنَّهُ      جِسْرُ اللَّثِيمِ إِلَى مَقَامِ الْعَارِ

فبين « ذلّ النعيم » و « جسر اللثيم » توازن إيقاعى ، وقافية خاصة ، داخلية ، غدها أيضا في :

#### ٤٣ - عهد الأولى شادوا العسلا لى سنة

ونجدهما كذلك فى البيتين رقم ٨٠ ، ٩٨ ، وقد تباعدت أبيات هذه الغافية الداخلية الخاصة ، وهذا التناغم الإيقاعى بين جملتين ، لتجديد الشعور بالنغم ، دون إسراف يؤدى إلى تسليح الانفعال بالاستجابة إلى النغم الغالب على المعنى .

واستخدم الشاعر من فنون البديع : « العكس » فى الأبيات : ١٣ ، ٣٤ ، ٨٩ ، ففى البيت الأول من هذه الثلاثة الأبيات ، يقول :

« الغار سهل مرجع يحضورهم » ثم يعكس الصورة فى الشطر الثانى ، فيكون : « والسهل - حين غيابهم كالغار » ، وهنا تتجلى دقة التصوير وتدرته وحساسيته فالوجه الأول تختفى فيه أداة التشبيه ، إن الغار يحضورهم سهل مرجع ، فكأنما يكتسب هذا الغار حقيقة أخرى ، يصبح بها أكثر اتساعا وخصبا ، فإذا غابوا ، كان السهل كالغار ، فهنا نظهر أدلة التشبيه ، لتضعف من قوة التداخل والتوحد بين السهل والغار ، لتدرك أن السهل سيظل سهلا، ولكنه فاقد الرويق والرحابة بغياب الصحة . وكذلك استخدم « التذييل » فى خمسة أبيات : ٥ ، ٦ ، ١٥ ، ٣٦ ، ٨٥ ، فالبیت الأول :

دعنى وما زعمته كقار بها عن إثمها ، فالنار للكفار

لجد المعنى قد اكتمل قبل جملة : « النار للكفار » وليس معنى البيت متوقفا عليها ، ولا يزداد بها ، ولكن هذا التذييل يضيف خلاصة ، أو شعارا ، ويستخلص قانونا ، ويمكن ترديده مستقلا ، وكذلك التذييل فى الأبيات الأخرى :

ما أروع الصلوات للأتوار

من لى يريح غير ذات غبار

هتفت للثوار .

يكر الطريق شديدة الأوعار

والتذييل يأتى فى غاية البيت ، ولهذا صنع - فى كل مرة - قافية ، تستند إلى سابقة فى البيت نفسه ، لكنها تنتقل بجمناه من المستوى الخاص ، إلى المستوى العام .

وقد استخدم الشاعر « الإبدال » مرة واحدة فى بيت واحد :

١١ - رَأَوْا اللَّيَالِي سِيرَةً وَعَفِيدَةً لَكِنْ تَوَارَوْا فِي حِمَى مَشْوَرَى  
فَالْكَلِمَةُ الْآخِرَةُ فِي هَذَا الْبَيْتِ إِهْغَالٌ فِي إِسْيَاحِ الْغَمُوضِ ، فَقَدْ تَوَارَوْا فِي  
حِمَى ، ثُمَّ وَصَفَ هَذَا الْحِمَى نَفْسَهُ بِأَنَّهُ « مَتَوَارَى » -

هذه أهم التوازنات والعلاقات اليداعية ، التي صنعت النسق الصوتي  
للشطحات ، فمحتجها كثيرا من التناغم والغنائية ، دون أن تعطل منحاسها الدرامي  
أو تؤثر فيه ، وربما كانت - كما أوضحنا في بعض الأمثلة - عنصر قوة في تثبيت  
هذا العنصر الصراعي في القصيدة .

#### ٦ - تداعيات مختلفة :

##### (أ) تداعيات البناء :

في وصف قصيدة « الشطحات » لن تغادر القصيدة ، وإن كنا نفكر في الجفر  
حول جذورها لنكتشف من أين تستمد غذاءها ، وكيف حوّرت في طبيعة هذا  
الغذاء ، ليلآثم شجرتها الخاصة ، وقد تأخذ خطوة إلى الخلف ، ميتعين قليلاً ،  
ليتاح لنا رؤية أكثر استيعاباً للمجال ، وليس مجرد الفضاء ، الذي تنهض فيه  
القصيدة ، إننا على علم بكل دعاوى « الانحصار في النص » ( أقرؤها : محاصرة  
النص ) وأنه ليس بحاجة إلى إحالة وحتى ليس بحاجة إلى صاحبه ، وترتبط هذه  
الدعاوى بهذا الاكتفاء بالوصف ، والإحصاء ، دون التفسير ، فضلاً عن أحكام  
القيمة ، وهو مالا تأخذ به ولا توافق عليه ، ومفهوم الوصف - كما نراه ، يستوعب  
التفسير والحكم ، بل لا يكتمل إلا بهما ، لأمر بدعي ، وهو أن انتخاب الرؤية  
متضمن في الرؤية ذاتها ، وأنه وصف قيمي تفسيري ، اعترفنا بهذا أو أنكرناه ،  
فالقصيدة لم تصف نفسها ، وإنما وصفها ناقد ، ولو كان الوصف محدداً بجسد  
القصيدة ما احتاجت لغير واصف واحد ، كما تحتاج البيوت إلى « مَسَاحٍ » يحدد  
أبعادها ، ويسجل أرقامه في « محضر » وتنتهي علاقته بالموضوع - إن الأرقام هذه  
تبقى صامتة ، لم تقفد تحددها ، ولكنها لا تدلّ على شيء معين ، إلى أن يفك  
المهندس ، أو القاضي ، أو السمسار مغاليفها ، ويمتحنها دلالة وقيمة !!

ويتبقى أن نوضح أن هذا التفصّي لمفردات ، وصور ، ومعاني « الشطحات »  
في قصائد قبلها ، وأخرى بعدها ، لا يعنى هيمنة هذه القصيدة على سائر ما أبدع

أحمد المدوّاني ، بل لا يعنى أن هذه العناصر اللغوية ، التصويرية ، الفكرية ، بلغت تمامها ، وأوج تشكلها فى هذه القصيدة ، كل ما يعنيه - بالنسبة إلينا على الأقل - هو رصد التحولات ، واكتشاف الثوابت الملحة ونقاط التراجع ، ومن ثم اكتشاف الجديد الذى لم يسبق طرحه . وهذا مهم فى الوعى بأسرار بناء قصيدة ، بنفس درجة الأهمية التى نحتاجها فى المعرفة بفن شاعر متعدد الجوانب ، عاش زمنا ليس بالقصير ، وأبدع قصائد ليست بالقليلة ، وتطورت أساليب صناعته أكثر من مرة بفعل دوافع داخلية ، ومؤثرات خارجية .

إننا لا نجد مسوغا للبدء بالشكل العام ، أو السياق القصصى ، لأن هذا السياق ، كما نراه - ينبع من حاجات كل قصيدة - تجربة على حدة ، ليلبى لها مطالب فنية وفكرية ليست لقصيدة أخرى . لهذا أخذت بعض القصائد السياق القصصى السردى وأضافت أخرى أسلوب الحوار ، وأحيانا تجاوزت الأفكار ، وليس الشخصيات وفى « الشطحات » اجتمعت كل هذه الأساليب :

١ - المطلع بضمير التكلم ( هات اسقنيها !! لست من سمارى ) إلى مخاطب بالضرورة ، غير أن موضوع الخطاب يشير إلى « ثالث » ( هى بنت من ؟ ) وتسيطر صيغة التكلم ، كما تتكرر الإشارة إلى هذا « الثالث » الذى يأخذ اقتنعة مختلفة : ( هى بنت من ؟ ) ثم ( الله للعشاق ) ثم ( منأى فى دنياى صبية معشر ) .

لقد سيطرت صيغة التكلم فى مداخل الحركات العشر التى صنعت هيكل القصيدة ، لتؤكد وجود الشاعر بذاته داخل القصيدة ، غير أنه عادك هذا الوضوح الطاغى للأنا ، بأن كان يخاطر فى ذات المخاطب مرة ، وذلك « الآخر » الذى يتحدث عنه راضيا ، أو ساعطا ، مرة أخرى ، فالمخاطب فى « يا من تجلى الطهر » ( الحركة الثالثة ) يأخذ صيغة مباشرة بطريقة النداء، وهذا يختلف عن المخاطب فى « قل للذى طلب الحياة رخيصة » ( الحركة الخامسة ) فمع تصدر صيغة الأمر ، فإن هذا المخاطب يكتسب عمومية ، وكأنه أى مثاق للقصيدة الذى يجد نفسه فى وسطها ، يشارك فى توجيه رسالتها ، بل يساهم فى صنع تلك الرسالة .

٢ - وكذلك يسود الطابع الحوارى ، وقد يأخذ الشاعر المبادرة ، مستخدما الذاكرة ليعيد تجسيد المشهد القديم ، الذى تعددت أطرافه :

٧٧ - قالت له الأصفارُ : إنك ثروءٌ كبرى ، فصنق قولة الأصفار

٧٨ - أصبح يحاورني فقلت له أريد ما أنت يا هذا برب حوار

٧٩ - قل للذي ظن المعالي سلعة المجد غير بضاعة التجار

فالظهور النسقي في هذه القطعة حوارى خالص ، لكنه حوار لا يتضمن الأطراف ، إذ هو من تداعيات الذاكرة ، ولهذا اتسع لأكثر من طرف دون إخلال بالأهداف الدلالية النهائية للمشهد ، فلا تزال « أنا » الشاعر تمسك بمداخل الكلام ، فمتد مدخل الحركة السابعة : ( ومكاير والجهل ملء إهابه ) ونحن نلقى مقولة الشاعر ( المتكلم ) عن هذا النقيض ، لكنه لا يلبث أن يكشف عن وراء هذا النقيض ، أو سر تناقضه ، فقد ( قالت له الأصفار إلك ثروة ) فصدقها ، ونشط إلى الحوار المعارض ، ثم يلتفت الشاعر عنه ، وعن وراءه ، ويعمم ( شخص ) مستقبل الخطاب ، مستعينا بوسيط كالمنا يترفع عن مخاطبة من لا يرقى إلى محاورته : « قل للذي ظن المعالي سلعة » ، فهنا مخاطبان ، أحدهما مباشر « قل » والآخر هو المعنى وهو الذي ظن المعالي سلعة !!

ويأخذ الحوار ( في الحركة التالية - الثامنة ) صيفته التقليدية : « قالت - « فاجبتها » - وإننا إذا راجعنا النص ، كما عرضناه من زاوية تعاقب الحركات ، وكيف لما المعنى تدريجياً ، ووضعنا في اعتبارنا هذا النسق الحوارى ، في صورته : استدعاء الذاكرة ، وحضور المشهد ( وليس إعادة تمثله ) سنلاحظ أن الصيغة تدرجت من الأولى إلى الثانية ، وليس العكس ، وقد أدى هذا إلى تصاعد تبرة الحضور وقوة التمثل ، ودرجة المشاركة التي يظليها الباث من مستقبل الخطاب .

لقد ختم بالشهد المائل - ( قالت - فاجبتها ) صيغ الحوار ، إذ بلغت ذروتها ، ووصلت إلى سحونة المشاركة التي يحسن الوقوف عندها ، وكما نعرف في فن القصة القصيرة ، فإنه عقب بلوغ الحدث ذروته في « نقطة التنوير » يكون مضمون القصة اكتمل ، إذ تجمع هذه النقطة خيوط النسيج القصصى ، وتنجح القصة معناها الكلى ، كما نعرف أيضاً أن القاص لا يترك السياق عند نقطة التنوير ، فعلى الرغم من أنه لا يضيف جديداً بعدها ، فإنه يترك السياق يعضى ، كرجع العصى ، ليرسو عند ختام يربط النهاية إلى البداية، ويعمق الشعور باكتمال الشكل، وتوحد التجربة - الرسالة - على أسس مؤكدة .

وهذا ما صنعه الشاعر في « الشطحات » ، ففي الحركة الأخيرة ( العاشرة ) وبعد أن بلغت القصيدة ذروةً توترها في الحوارات المتنوعة الأطراف ، عاد متراجعا بهذا التوتر ليخفف من استنزاف المتلقي ، عاد يتحدث عن هواء في الحياة ، وقد تسمى طائرا ، وهو موضوع القصيدة - القصة - البيان ، أصلا ، في عبارات شديدة الشعرية :

٩٣ - لي في الحياة هوى تسمى طائرا متلاطمُ الصيوات والأوطسار

٩٤ - تتزعجُ الأسوارُكي تصطصده فإذا دنا استولى على الأسوار

٩٥ - السحرُ شفقٌ جناحه لو أنه من الخصى عادت عقوقه درأري

وهذه الشعرية الغنائية العالية تخلصت ، أو خففت من إلحاح الأفكار ، وصدام الروى ، وإن لم تناقص ما سبق إقراره ، فقد اكتفت بأن لونه بالوان خيالية تغلف بالصورة ، بقدر ما تكشف بتوايت الموقف في امتداد القصيدة ، وبهذا بلغ بالمتلقي حالة نفسية متوازنة ، بين الفرح بالثبات على الرسالة ، والاسى بانفرادية الموقف وجهد المعاناة ، والوعد بالاستمرار في البيتين الأخيرين ، في ختام القصيدة -

وحين نقابل بين استخدامات الشاعر يصنع الحوار في هذه القصيدة « الشطحات » ، واستخداماته فيما قبلها ، وما بعدها من قصائد ، سنجد أن بعض الصيغ تُبين في مرحلة زمنية ، لتتخلّى في مرحلة تالية ، ولتعود - بصيغة أخرى - في مرحلة تالثة ، وهذا التعاقب المرحلي الذي تعترضه قصيدة « الشطحات » قد جمع بين هذه الصيغ السابقة عليها ، واللاحقة ، في تداخل وتمازج ، وكأنما أفرغ الشاعر في هذه القصيدة كل طاقته المبدعة ، وسكب فيها خلاصة فنه ، على مدار رحلته مع الشعر -

سنقرأ قصائد الديوان مرتبة تصاعديا ، من الأقدم إلى الأحدث ، وهنا سنجد قصائد المرحلة الأولى التي انتهت بقصيدته المهتة بإمارة الشيخ عبد الله السالم ( عام ١٩٥٢ ) وأسلمته إلى ما يمكن اعتباره صمنا عن الشعر نحو عشر سنوات ، هذه المرحلة يغلب التشكيل القصصي الحوارى على قصائدها .

على أنه يؤثر تبني الصوت الآخر ، فيجري الحوار مستديما مكون الذكرة - « قصيدة براءة » ، أول قصائد الديوان ( زمنيا ) تبدأ بصيغة « تَعَالَى » ، التي تتكرر ،



ويأتى جوابها على لسانه : « تقولين » ثم يقضى بالنتيجة - على نحو ما نجد في الشطحات من يلوح نقطة التنوير : « وما زلت حتى ترضيتها » - وهكذا يتكرر النمط في القصة التالية : « أصيرى بانفس » ، التي تنجسد في صيغ الأمر ، والنهى الذى يتولى الرد ، عبر مقولته هو ، ثم تأتى النتيجة كذلك : أصيرى - لا تقولى - لا تقولى ، ثم : أنا من قوم أصولهم . . . إلخ وفي قصيدة « الخلاص » وهى الثالثة ، تبدأ : سألت روى : أى الدار تطلبها ؟ ثم تتألف صيغ الحوار أكثر مباشرة : قالت - فقلت ، قالت - وفي قصيدة : « أمجاد الورى » يقوم هيكل القصيدة - أو ينهض البناء اللغوى فى فضاءاتها على السؤال والجواب : قالت - فأجبتها مكررة ست مرات ، انتهت بما يشبه « التوصية » المستخلصة من تقاطعات هذا الحوار - وفي قصيدة « هند والزائر » كانت هند وأيوها يتداولان السؤال والجواب ، ولم يخرج الأمر عن هذا الشكل فى قصيدة : « فى المقبرة بين الصدى والظيف » المستمدة فكرتها عن الشاعر الإنجليزي الرومانسى توماس هاردى ، على أنه فى آخر قصيدتين له فى نهاية تلك المرحلة يتجه إلى القصة السردية ، فمع تداول صيغته « القول » فى قصيدة « رأس » ظل صوت الراوى هو الأكثر وضوحاً ، وقد ساد هذا الصوت تماماً فى القصيدة الأخيرة : « اعتل يوما ملك السباع » من ثم انتابها ضعف فى البناء ، لعله يرجع إلى غياب هذه الصيغة القولية التى تستحضر المشهد ، وتحدد أطراف المشاركة فى الحدث ، وتختصر زمن الفعل ، وهذا من شأنه يقوى العنصر الدرامى فى القصيدة القصصية بصفة خاصة .

بعد عشر سنوات تقريباً - من الانقطاع ، يبدأ المدوانى - من جديد - بقصيدة « معرض اللّعب » ( ديسمبر ١٩٦٣ ) التى تبدأ بصيغة القول :

قال عندى كلّ ما يهوى النظر

وتنتهى بجواب هو تفسير لجوهر هذه اللعب :

قلتُ : يا بائعُ : هذى لُعبُ . . . إلخ .

ثم : ضحك البائعُ متى ومضى

قالا : معرّضها دنيا البشرُ

وكأنما كانت هذه القصيدة ثمانية باقية من مرحلة منقضية ، إذ توقف استخدام صور الحوار ، القرلى ، وطفلت ذات الشاعر على سطح القصائد وحكمت مطالعها ، فادى هذا إلى طغيان الطابع الإفصائي ، الاعترافي ، والأسلوب السردى الذى يودى إلى غياب الآخر ، أو نفى الآخر - غياب الآخر كما فى قصائد : لمريد أن أفهم - اعترافات عيد - اعصر من الهواء ماء - رسالة إلى جمل - وقفة على ظلل . أما نفى الآخر فهو أكثر هيمنة على تشكيل القصائد : صفحة من مذكرات بدوى - مدينة الأموات - تلك السماء - من أغاني الرحيل - تفاريق . وثائق « الشطحات » علامة بين هذه المرحلة ، والتي تلنها ، ويمكن اعتبارها الثالثة - الأخيرة ، وقد جنح فيها إلى استخدام الرموز ( وبالطبع لا يأتى هذا فجأة ، فله جذوره وتأسيسه فى المرحلتين السابقتين ) أما ما اكتسبته الرموز فيما بعد « الشطحات » فهو إثارة الدلالة الصوفية بغموضها وكثافة صورها ، ومرونة مدلولها ، نغدها فى « إليها » ، وهى فى جملتها « لحظة » من « الشطحات » وضعت فى بؤرة الصورة ، وتم تكبيرها ، ثم لجأ أصداء لها فى « حكاية » و « باليتها كانت معى » و « رؤيا حلم » بصفة خاصة .

#### (ب) تداعيات العناصر :

وإذا كان من المحال أن تكون قصيدة ما مطابقة ، أو تكرارا لقصيدة أخرى ، فإننا نضع هذا فى اعتبارنا ونحن نلمح أنواعا من تقارب بعض عناصر البناء الفكرية ، واللفظية ، والصورية - ولا يتوقف الهدف من هذا عند مجرد رصد التناهي ، أو التراجع عن استخدام هذه العناصر وحسب ، وإنما الكشف عن بعض القيم الحاكمة ، سواء كانت القيمة جمالية أو فكرية ، فهذه الوقفة الكاملة لما بدأتها من فرز عناصر التكوين الفكرى واللفظى والصورى لقصيدة « الشطحات » وبيان ما بينها من تناسق ، وتفاعل ، ليظهر لنا أن خصائص هذا التكوين فى القصيدة ، هى - إلى حد كبير - خصائص التكوين فى شعر المدونين كله .

إن الرؤية الكونية التى حددت مستوى « الشطحات » لها حضور قديم ، مستمر يتقلب أو يتشكل فى صياغات ومستويات مختلفة ، فى قصيدة : « اصبرى يا نفس » تنبثق وحدة الكون من إحساس دينى يركز على مبدأ العناية الإلهية ، ولهذا يفتقر الإيمان بالتغير بشعور التناول وليس العكس :

إن خلف السحب بارقةٌ      سوف لا تبقى على السحب

لا تقولى : خفت من ظمأ      لا تقولى : خفت من سحاب

إن روح الله قد شـمـلت      كل ما فى الكون من سبب

وفى « الخلاص » يتجاوز « الأرض » ، إلى « الكون » ، يتخطى الواقع ليهيمن  
بالمثال ، لقد سأل روجه عن الدار التى تطل عليها ، فكان جوابها إنكار روابطها الأرضية  
وواقعها البشرى بكل ما فى البشر من نقص :

فليست الأرض لى داراً ولو حَفَلَتْ      بما أحب ، ولا فى أهلها أرى

هناك ، فى القلْب السامى ، هوى وسقى      اطلل بينهما موصولة السبب

وفى « أمجاد الورى » يعرض هذا النقص البشرى لتجلى الطبيعة ، المظاهر  
الكونية ، فى كمالها المطلق ، تعيد الكمال البشرى إلى نسيته - فإذا كان الإنسان  
شجعياً فالليلت أحق منه بالوصف ، وإذا كان كريماً فالغيث أكرم ، وإذا كان جليل  
القدر فالطود أجل ، وهكذا تتثال صور التقابل بين النسيى والمطلق ، ليصل الشاعر  
إلى تحرير الذات الإنسانية من غروبها ونقصها الذى يدعى الكمال ، لإعادتها إلى  
موقعها « النسيى » بين « الكون المطلق » -

وكما كانت الطبيعة مثالا وكمالا فى « أمجاد الورى » فإنها « الأم » التى  
تنفصل عنها ، وتعود إليها ، فى قصيدة « العودة » :

لن يذيبَ البحرُ منسى      غير الفسافى التراب

لن يذيبَ الموتُ منى      غير شكى وأرتياى

سوف أرتدُّ من اللُّج      وإن طال غيـابى

شملة تفتحُ الأفق      فى ضوء حُجاب

وبها تمتصم الأكوا      ن من بأسِ الخراب

الطبيعة مثال للكمال ، فلا غرابة أن تكون مثالا لحلم الخلود وتخطى الزمن ،  
يقول فى « السنة الماضية » :

يا ليتنا مثلُ الشهور

ولكل شهر عودةٌ بعد الرحيل

وفي « أغاني الرحيل » تكون الطبيعة ملائكة ، وتكون العودة إليها اكتساباً  
لقدراتها ولا نهائيتها :

هزئي انطلاقي في القضاء

كالهواء كالضياء

أسبح في العوالم

.....

رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار

وأشتر الأسرار في ضوء النهار

وأشهد الحياة والكون

بلا جدار

وفي « بقايا رؤى » تمزج الطابع البشرية - الكونية ، وتستحيل الأفكار إلى  
نجوم تزهر في سماء الكون : إذا ما امتحنت بالتجريب ومغامرة الممارسة :

غرست غصن وردة في وخب النار

حتى إذا ما اشتد عوده

وألف الخطر

طار إلى النجوم واستقر

وصار حقل أنوار

وهنا تكون على مشارف « الشطحات » ، فتجلى هذه الرؤية الكونية مؤسسة  
على معاناة من غير الدنيا وعرف أخلاق الناس ونوازعهم وزيغهم ، في حين نجد  
الطموح القديم لهذا التطلع الكوني ينسم بالندفاعات وجدانية حادة ، وأحلام مثالية ،  
وربما اتسمت بقدر من الاستعلاء ، غير أنه يأخذ في « الشطحات » سمة الاعتزاز ،  
وربما السخر ، وهذا السخر يرتبط - كما عند كبار الشعراء من مستوى المتنبي  
والمعري - بنزعة التشاؤم ، في حين كان قبلاً يركز على شعور بالفردية والتميز ،  
يتنهي إلى هذا الاستعلاء .

أما بعد « الشطحات » فإن هذا المستوى من الرؤية غادر دائرة التمرد الاجتماعي ، ودائرة « المتأستو » أو البيان ، الذي يبري الشاعر فيه ذمته ، ويعلمن كلمته فيما حوله من اتلاق ومشاهد ، وأفكار ، غادر الواقع إلى دائرة الحلم ، والأمنية ، والشوق إلى الانطلاق - في قصيدة : « باليتها كانت معي » ، دون أن يسفر عن مرجع الضمير ، يقول :

باليتها كانت معي

في غرفة ملائكية

تكللت بهالة إلهية

فأصبحت مدينة سماوية

مطلعا في دائرة الشمس مطلعي

لعل السطر الأخير يستدعي بقوة البيت الثاني ، وما يليه ، من الشطحات ، مع هذا فإن المدينة السماوية ، بطبيعتها مدينة كونية ، وهذه الهالة الإلهية مصدرها الشمس والأقمار - لو أن الشاعر أحمد العدواني انحصرت رؤيته في هذا المستوى الكوني ، واكتفى بهذا التحليق ، لكان غير الذي تعرض لشعره الآن ، ونعرفه - كذلك عن كتب لستوات طوال ، ولاستحق بهذا الحين إلى عوالم الكواكب والمجرات طلبا للاكمال ، أو اندفاعا أسطوريا للعودة إلى الأصل ، لاستحق مكانا واضحا بين أعضاء جماعة أبوللو وأصحاب الأحلام الرومانسية - غير أن العدواني - الذي يفكر بالشعر ، ويفكر في شعره كثيرا - يوازن هذا الانطلاق الكوني - ببناء ( الخائض الآخر الموازي ) ليؤطر هذه الرؤية الشعرية ، ليس بوقوعها بين نقيضين ، وإنما بتحديد مجال العمل ، متطلعا إلى ثمرة هذا العمل أو مثله الأعلى الذي يتوق إلى تحقيقه على أرض الواقع .

إنه يتر عن حالة التقابل بين نقطة الانطلاق ومثال الوصول ، بأكثر من طريقة في أكثر من قصيدة ، في فترة مبكرة من حياته الشعرية ، يقول في « همسات » ( عام ١٩٤٨ ) :

كلُّ ما جدَّد في النفس شعورا بالوجود

وأراها صورا تُفصح عن حسن جديد

فاجعله هدف السعى وعنوان السعادة  
ولتكن منك استجاباتٌ إليه وعبادة

وفي « سأم » ( عام ١٩٤٩ ) يقول عن نفسه ، وعن موقعه في الحياة :

حياةً أرهقت دنيًا بحبِّ النور مُتَتِنًا

إن المقابلة بين الحياة المرهقة والافتتان بالنور تجسّد - بدقة شعرية ونفسية - الإطار  
التوازني ، المتوازن الذي ألحنا إليه ، ولعل المساحة الشاسعة بين ما يعيش في الحياة  
العملية ( أو الواقعية ) وما يفتن به ويسعى إليه ، هي مصدر قلقه ، وأساء ،  
وصمته ؛ يقول في « خطوات » ( عام ١٩٥٠ ) :

وما استأنستُ يوماً في مكانٍ وإن راقَتْ به للأنس حَقْلَةٌ

ويقول في « رؤيا حلم » ( عام ١٩٨٠ ) :

قلت لها : أينها الحُورية

صمتي طبيعةً لي

ألح فيها راية الحرية

في ساعة التجلّي

صمتي قضية -

الصمت موقف ، قضية - كما عبر - رفض لكل ما يجري من ريف وتلفيق  
واستلاب ، فما الحرية التي يفوز بها حين يصمت ؟ حرية أن يبنى عالمه الخاص ، أن  
يرى الأشياء كما هي ، لا كما يُرادُ له أن يراها ، أو ملفونة بصورة « ردّ الفعل » ،  
حرية التأمل ، واكتشاف الجذور ، وتحديد الغايات - وهذا المدى التأملّي في غاياته  
اليوتوبية ، ومداه الكوني ، ليس كذلك في متابعه ، ووسائله - إنه يتحقق « بالجهاد »  
على الأرض بين الناس ، في زمن الحضور ، الآن ، لا قبل ولا بعد -

إن قصيدة « البحيرة الخالدة » التي نرى فيها المحاولة الرمزية الأولى ، المبكرة ،  
الأكثر نصجاً ، وكأنها « وثبة » أو « قلعة » سبقت أوانها ، وخرجت عن سياق  
أعماله المبكرة ( كتبها عام ١٩٤٨ - وتجدد تحليلها في موقع آخر ) إذا كان « مفتاح »  
الرمز هو « الحياة » فإن هذا البيت سيكون الباب المبكر المفضي إلى أهم مناطق الفكر  
الاجتماعي عند العدواني :

فليس يثيرك يحلو الجهاد لمن يطلب العيشة الفريدة  
وقد تولت قصيدة : « يا غدنا الأخضر » ( عام ١٩٦٤ ) إقامة جانبى الرؤية ،  
المحددين لعالم الشاعر ، إن الواقع - الذى يتطلب الجهاد - لا بد أن يتغير عن طريق  
ثورة العمل ، وليس «عمل» ثورة !! ، وهذا العمل هو وحده مصدر نقاؤل الشاعر :

يا غدنا الأخضر  
ما بيننا وبينك الصحراء !  
ترابها أصفر  
وأرضها خواء . . . .  
ومعنا المحراث والمفوك  
وعندنا الجدول  
ينبع من ضمائر الزراع  
أحلى من الكوثر  
يا غدنا الأخضر !!

هل نقول إنها « حالة » من حالات التناقض النادرة ، التى لم يعرفها العدواني  
إلا حين يرفع شعار العمل طريقا لصنع المستقبل ، كما فى قصيدة « البحيرة  
الخالدة » ، وهذه القصيدة عن الغد الأخضر !؟ وهل هى « مصادقة » أن تكون  
قصيدة « مدينة الأموات » هى التالية - زمنيا - التى تعلى الوجه الآخر التقبض  
لقصيدة « يا غدنا الأخضر » ؟ ( بين نشر القصيدتين سبعون يوما فقط ) إن الموت  
فعل ماض ، والحضرة وعد المستقبل وهذا الموت متجلو فى مدينة مسخ :

شعارها :  
دع الحياة إنها مزرعة الجريه

وشرعها :

إن الوجود كله

إثم ، وجرم ، وآثم

وراحة القمير فى العدم

فهى مدينة : « عاكفة على عبادة الظلام » ، ولهذا كان الرحيل عنها هو الحل ،

الرجيل بالوجدان والفكر ، ومنازلة الموت بالعمل ، وهو ما قدمته قصيدة : \* من أغاني الرجيل \* ، وهو بمثابة \* ولادة جديدة \* هي باعثة حلم الشاعر ، ومسوغ معاناته ، فالولادة الجديدة ليست بالتمنى ، وإنما بمواجهة الواقع ، وتغييره :

رضفتُ بكم جواراً . . .

ضفتُ بكم دياراً . . .

تجمدتُ مشاعري

ومانت الدهشة في وجداني

لقد قتلت في نفسي « شهوة الحياة » بهذا « التكرار » الملل في الواقع ، لهذا :

هزنى انطلاقي بالقضاء

كالهواء . . كالضياء

أصبح في العوالم

أنهل من رآح الحياة حيثما

طلب لي المنهل

فهذا الانطلاق الكوني ليس هرباً من الحياة ، ليس سلباً ، وإنما هو وصول إلى منابع الحياة ، وتوسيع لأفاق الرؤية ، وتأكيد وممارسة لحلم الولادة الجديدة :

لكي أمارس الحياة

في مغامرات مآلها نهاية

أحس فيها نشوة الخطر

تريش لي اجتحة عاصفة

وبعد أن يرسم حدود هذا العالم - الحلم ، ينصّ على « باعث » هذا الحلم :

رحلت عنكم . . لكي تكون كل لحظة من

عمرى . . ولادة جديدة .

#### ٧ - هل « الكل » في قصيدة ؟

لم ترد « استيفاء » عناصر البناء الشعري ، في مجمل شعر العدواني ، وقياس مدى « تثليل » الشطحات « لاستخدام هذه العناصر ، وبصفة عامة فقد ناظرنا الشكل ،



وحددنا طبيعة تلك الرؤية التميزية التي تعتبر أساس شرط الشاعرية - ولم يكن صعبا أن نستدعي الآيات التي تستحضر ما يشبهها مما سبق على « الشطحات » أو جاء بعدها ، ولا نقول بتطابق المعنيين ، أو اندماج الصورتين ، وإنما نقول إنهما ينتقان عن أرضية ثقافية وأسلوب في التشكيل الفني . فحين يقول في « وقفة على طلل » :

زَرَعْتُ النورَ في حقل الظلام فَتَارَتْ الظُّلُمَةُ  
وشاهدتُ الرياضَ وحولهاَ للسوس أوكارُ  
فاقيلتُ على الأوكارِ أحرقها

فإن هذا في معناه المجرد ، كما في تكوين الصورة ، قد سبق العَدُوَانِي إليه في « الشَّطَّحَات » حين قال :

لا ، لن أحيِدَ عن البِفَارِ وإن رَمَعْتُ زرعَ الجرادِ يجيشُها الجَرَارُ  
وحين يتوقف - بإلحاح - في شطحاته ، عند القيم المعكوسة ، والموازن المقلوبة ، والشخصيات المسخ التي تصدر وتلكل مقادير المنح والمنع ففسد الحياة ، وتخلق أعواناً لهذه السوخ لا تقل عنها شَوْهًا ، فإنه يعطى هذا المعنى امتدادا واضحا ، حتى ليكاد يخصه بالحركة الرابعة ، التي تبدأ بقوله :

٣٨ - أفرُ لأقوامٍ على ميمائهمْ وَسمُ المسذَلَّةِ شائهُ الأثارِ

ثم يعود إليه في الحركة السادسة ، التي تبدأ بقوله :

٦٦ - كَشِفَ الستارُ فكل من هاب الرَّدَى أَمسى يطالعا بلا أَسْمَارِ  
ويعضى مع « تنويعات » هذا الانهيار المتلون في مظاهر شتى ، إلى الحركة السابعة -

٧٢ - ومكايرِ والجهلُ ملءُ إغايهِ لَيْسَ له العليساءُ دارَ قرارِ

وإلى الحركة الثامنة :

٨٣ - وجماعةٌ هانتْ على أعدائِها طارتْ مع الأَهْـسَـوَامِ كُلُّ مطارِ

هذا الامتداد لعناصر السلب في حياتنا ، والشخصيات المسخ التي تتحكم فيها ، يدفع بالقصيدة إلى أن تكون « اعتذارية » ، لكنه - إن أدى من الناحية الفنية إلى تعميق الشعور بالتناقض ، وإثارة الحس الدرامي ، فقد أدى - من الناحية الفكرية -

إلى أن الشاعر مشغول بشبهة ساحته من ملوثات زمانه ، قدر الشغالة ، وربما أكثر ، بطرح رؤيته والدفاع عن منهجه ، ويتأكد هذا حين نعود إلى قصائده ، قبل « الشطحات » وبعدها ، حتى ليتمكن اعتبار العدواني شاعرا ناقدا للحياة ، وانغماره فيها ، لكل ما يسودها ، وهذا أوضح من « تصيد » أوجه تفاعله مع الحياة ، وانغماره فيها ، إذ أن تعبيره عن هذا الوضع الأخير لم يتجاوز « اللُحْم » ، أو المقولات المجردة ، التي تعترض سيل الالك ، وكأنها مجرد قطعة من الفلين ، عاتمة ، تتعلق بها شخص محكوم عليه بالغرق - في قصيدة مبكرة جدا - سبقت الإشارة إليها - وهي قصيدة « خطرات » يمدنا بصورة هذا الوضع « المعلق » الذي وصفناه :

كأنى سابح في غمر بحر      ثدائه الزعازع مستقلة  
فلا في اللج فر له قسرا      ولم يسطع إلى الشيطان رحله  
فظل يدور في حنك النابا      ويثبط حوله التيسار حيله

وفي أعقاب هذا التصوير الداخلي لنفسه الحائرة المهددة ، تتثال الصور المسخ للناس من حوله :

فمن منكبر وبه انصاع  
ومن متعالم  
وأخر يفتدي بالحقد راد  
وأحقر منه قوم أزروه

فالشاعر لا يرى خيرا في أحد ، ولا في شيء ، ومن قبل نصح ( في قصيدة : نصيحة ) متهمكا من يريد الخير لنفسه أن يتأق ، ويجازي انقلاب الأوضاع :

وقل للفسار يا نمر      وقل للقيسل يا نمل

ويصل بهذه الصور المسوخة مداها في « ابتسمي » ( ١٩٦٦ ) وفيها يطن الدياب ، يعاند الرياح والنجوم والسحاب ، وفيها صورة يبلغ التشويه مداها فيها :

أعرج الرجلين يرقص فوق مسرح الغميان  
والصم والبكم تفتي له  
وحوله الامساخ تلعب بالذقوف والعيدان

ومن بعد « الشطحات » يعاود الفكرة ذاتها ، ويعاين الحال نفسه ، فلا يتخلى عن حدة الصورة ، وإن جاءت هنا خطافية ، أكثر تحريدا وصراخا ، كأنما استفرغ طاقته التصويرية ، ولم يعد غير للجانبية المباشرة :

تَهْطَلِي النَّصْرُ غَسَّوَانِي الْمَنَابِيَا  
وَصَالَّ السَّيْفُ فِي كَفِّ الْجَبَابِيَا  
وَقَامَ عَلَى ثَرَاثِ الْفُخْرِ تَغْلُ  
وَنَامَ عَلَى فِرَاشِ الطُّهْرِ رَانَ  
وَأَصْبَحَتِ الْمَنَابِيَا وَالْكَسْرَاسِي  
مَطَابِيَا لِلْأَسَافِلِ وَالْأَدَانِي

في صدد هذه المقابلة الضدية المتحدية بين نهج الاستقامة ، ونماذج التحريف كان الرمز سييلا محتملا ، وأرقى فنا - بالطبع - ثم ما لبثت مصطلحات التصوف وحالاته أن قدمت الحل النهائي الذي استقر في المراحل المتأخرة ( هل من المهم هنا أن نرصد المؤثر الخارجي من شعر صلاح عبد الصبور وشعر محمد الفيتوري إذ تبنى المصطلح الصوفي وكثافته رموزه حالات الثورة الاجتماعية والرفض السياسي ؟ ) لا يعني هذا أنه طور مستجلب لحل مشكلة طغيان الفكرة ( وهو طغيان واضح في قصائد كثيرة ، حتى في تلك القصائد القصصية وطوال رحلة المدوّن مع الشعر ) أو لاكتساب قارئ الشعر الحدائق ، فقد كانت له بذور مبكرة ، أو جذور ، لعلها أورقت حين وجدت دواعي اجتماعية وفنية .

إن هذا التشوق الكوني في ذاته ينبعث عن حس صوفي ، والإشارة ( في أول قصيدة منشورة ، مارس ١٩٤٧ ) إلى روح الله التي شملت كل ما في الكون من شيء ، هي لمحة صوفية أيضا ، وفي « همسات » يطلق « الأنس » ، وهو في سياقه يتجاوز دلالة الحسية ، إلى دلالة الصوفية ، وهذه استخدامات الكلمة على مساحة الديوان :

عرف القصد أناس

(١)

وإذا ضاقت بهم دار مَضَوًّا عنها لدار  
وهبوا أيامهم للأنس حتى في الفقار

( همسات - نوفمبر ١٩٤٨ )

(٢) أما نهجه الشمر د ، وفكره القلق ، فيتأين على إغراء بالفرار والسكينة :  
وما استأنست يوماً في مكان وإن راقبت به للأنس حقله

( خطرات - فبراير - ١٩٥٠ )

(٣) وفي قصيدة « إليها » - وهي التجربة الصوفية كاملة ، تأخذ الكلمة سياقها في التجربة :

مرادى أنت ، ما غامرت إلا لأحيا في مغانيك الوريقة  
واتركت خمرة السمار خلقي لأغصير كرمه الأنس العتيقة

( إليها - يناير ١٩٧٦ )

(٤) وفي استعادة صفحة من الماضي ، تقول صاحبة الذكريات :

عرفوني روضة ضاحكة عاتق النور عليها الشجر  
ومجالى الأنس في أعطافها فتن شتى حواءها منظر

( حكاية - مايو ١٩٨٠ )

(٥) باليتها كانت معي

تغزل من خمرتها كأس

تغمر في نشوتها أنسى

( باليتها كانت معي - أغسطس ١٩٨٠ )

(٦) أشبالوك السرية

أسطورة في صدرى

بنيت منها قصرى

حفرت فيها قبرى

عشتها في صحنى وسكرى

كانت أنيس وحديثي في رحلة قاسية

كالصخر

( إشارات - يوليو ١٩٧٩ ؟ )

إن السياق يرشح الدلالة الصوفية ، بل يحتملها ، إذ تشير كل مراجع الضمائر والإشارات إلى القصد الرمزي في تلك القصائد .

وهنا نلاحظ أن لفظ « الأنا » لم يرد في « الشطحات » التي تحمل شارة التجربة الصوفية في عنوانها ، ومع هذا فإنها تصف حالة الأنا ، وحالة الشطح للحصول على هذا الأنا بالفرح الداخلي وحده :

٣ - أنا من إذا شعثُ عليه تفتحتُ دنياهُ عن روضي وعن أطيارِ

٤ - ولحنتُ أسرارَ الوجودِ تطيفُ بي نَشْوَى ، وأردأتُ الجمالَ جواري

فهذا حال الأنا ، الذي يدعمه بالإشارة إلى الرفقة في البيت (٩) ، ثم :

١٠ - معنأى في دنياي صُحبةٌ معشرٍ حَقَلتْ مناسِكُهُم بكلِّ عمار

وتستعيد الأبيات : ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ فنجد الوصف الدقيق للوجد

الصوفي ، وحال الأنا بالاندماج في شواخص الكون ، وهو ما يثبت أركان الرؤية الأفاقية . وهناك قصائد أوغل في النزعة الصوفية من « الشطحات » ، بدءاً من قصيدة « اعتراف » ( ١٩٦٩ ) التي تتوقف عندها فيما يأتي ، وفي « وقفة على طلل » ( ١٩٧٣ ) تظهر شخصية الدرويش لأول مرة ، وهو يسأل الحيطان عن ظل ، فلا يجد ، فيستأنف ترحاله في الدنيا ، يمتلكه الأمل من لا يقدرُون تصديبه لثائب حياتهم ، فيكون - كما يقول هذا الدرويش :

أنا المكسورُ والمصورُ

والمأسورُ والأسرُ

أنا المهجورُ والهاجرُ

وهذا المعنى نفسه رددته « الشطحات » بأكثر من طريقة .

ونعتبر قصيدة « إليها » ( ١٩٧٦ ) تجربة صوفية كاملة الأركان ، بعبارة أخرى :

هي قصيدة صوفية ، رمزية ، لا تُحلُّ مغاليتها إلا عبر اللغة المجازية ، والإشارة الصوفية ، وسواء كان مرجع الضمير في عنوانها إلى « الحقيقة » ، وهو ما يرشحه البيت الثاني ، ويدعمه شعر العذواني في جملته ، وما عاد إليه بصور ورموز أخرى ، كما في « قالت لي السمراء » أو كان غير تلك الحقيقة الصوفية إلى حلم

بارتيادها ، فإن مفردات القصيدة تثبت معالم التجربة الصوفية ، ومفولات المصوفة ،  
مثل : الشريعة - الطريقة ، شمس الحقيقة - الرسوم - عايشة سرك - مغانيك -  
السمار - كرمة الألس - الوثيقة - الشهود - نشوة الروح - تنور الخطايا - قيس  
نارا . . . إلخ .

تتفوق هذه القصيدة بأنها ظلت مخلصه لشيخ لغوى صوفى خالص ، لقد  
استمدت جلوتها من « الشطحيات » غير أنها تجاوزتها فى التزامها بمعالم التجربة وأفاق  
الشطوح ، دون أن تلقى نظرة على الواقع المادى ، وإن تكن آسفة !!

\* \* \*



## الفصل الرابع

### الرسم بألوان ضبابية

- ١ - مدخل \*
- ٢ - تأصيل \*
- ٣ - الوسم \*
- ٤ - تناقض ظاهري \*
- ٥ - السخر \*
- ٦ - الصور الجافية





## الرسم بألوان ضبابية

### ١ - مدخل :

يؤثر هذا الفصل أن يقف عند جانب واحد من عناصر البناء الشعري ، وهو « الصورة » ، لما لهذا العنصر من قدرة على احتواء سائر العناصر ، ولأنه - في رأينا - أهم ركائز حركة التجديد في الشعر العربي ، ولأنه - أيضا - وقبل كل شيء - بالنسبة لما نحن بصدده - أحد متجزئات فن العُدْوَانِي ، التي تدل على استقلاله صياغيًا ، إن موقفه « الاجتماعي » الذي يجاوز به مواقف شعراء جيله في الكويت ، ليس تسريح وحده بين الشعراء العرب ، ولم يعد خاصا به في الكويت ذاتها عند شعراء الجيل التالي ، وبخاصة خليفة الوقيان ، وعالده سعود الزيد ، وعبد الله العتيبي . ولكن تكوين الصورة عند العدواني يظل مختلفا ، متميزا ، سواء في انفرادها ، أو سياقها ، أو اندماجها على مساحة القصيدة - وفي رصد ظاهرة الصورة في شعر العدواني ، لن نلجأ إلى التعميم أو التتبع الشامل ، بل سنقتطف - دون أن ننزع من السياق أو نتجاهل الانساق - نوعا معينا من الصور ومن الفصائد التي نسجت من نفس « قماشة » هذه الصور ، باعتبارها سر صناعة الشعر عند هذا الشاعر - وخاصيته المميزة - قد نجد صعوبة ، أو تعسفا وإبتسارا في انتقاء كلمة - مصطلح - تفي بكل ما نريد أن نصف به هذا النوع من أنماط الصورة عند الشاعر ، وقد نؤثر أن نصل إلى الوضوح والتحدد معا من خلال رصد النماذج والكشف عن الانساق وتحليلها ، ولكننا - وحتى يتحقق ذلك - يمكن أن نقرب الفكرة بأن نصفها - الصورة - بأنها تقوم ، أو قد تقوم على التناقض أو التضاد ، وهما مختلفان ، فالتناقض سلب ، إنه النقص أو النقيض . أما التضاد فهو إيجابي آخر معاكس في الاتجاه ، وقد استخدم الشاعر كلا النوعين في بناء الصورة ، على أننا سنعتبرهما - مؤقتا - مترادفين ، أو بمثابة المترادفين تيسيرا مرحليا للتوضيح ، فنقول إن التناقض قد يقام بين طرفي الصورة كالمنشبه والمنشبه به مثلا، أو المستعار منه والمستعار له ، أو المضاف

والمضاف إليه - إلخ ) كما يقام بين صورتين أو صور تتراكب على مصور ، أو معنى واحد ، وقد تقوم القصيدة - في مجملها وتفاصيلها - على تناقض مستمر هو الذي يحقق لها التوازن والفاعلية ، أو الجدلية -

على أن هذا التناقض يأتي دائما ليؤدي وظيفة فنية بالغة الحساسية والدقة ، لأننا نطل من خلالها على مجمل موقف الشاعر من الحياة ، والكون ، والناس ، وموقفه من ذاته ، ونظراته إلى دوره - الشاعر - بين كل الأشياء ، إن العدواني - كما سترى - مثل رسام الكاريكاتير ( دون أن يعني هذا أنه يبالغ في إسباغ الصفات ) بقليل جدا من اللمسات : الخطوط والنقط والدوائر يشعك قورا في قلب المشهد ، أو صميم الشخصية المرسومة ، ويطلعك في لحظة على أهم ما يميزها - إنه في كلمة عابرة - أو تبدو عابرة - يكشف عن مفارقة ويحملك على أن تنظر إلى الأمر الجاد جدا نظرتة الساحرة المتهكمة ، وأعتقد أن حسن المفارقة ، وروح التهكم والسخرية باستطاعتها استيعاب ما كتب العدواني من شعر ، لأنهما جوهر رؤيته الشعرية ، كما أعتقد أنهما سبب الندرة ( الطرافة ) والحياة ، والفاعلية الجدلية في صورة -

لنتأمل هذين البيتين ، وهما من قصيدة واحدة ( الشطحات ) ، وبينهما مسافة ، يقول في أولهما :

استقبل الدنيا بنظري ساعير وأحالي شيف على الجزائر

إننا - على أية حال - لم نعد اختيار هذا البيت مدخلا لإبراز فلسفة الصورة عند العدواني ، إنه اختيار عشوائي خضع للمصادفة ، وإن أصابت المصادفة توفيقا غير متوقع ، على الأقل للنص على السخرية ( نظرة ساخر ، فهي سخرية على التحقيق ) وإن كنا لا نطمح ، ولا يحق لنا أن نطالب بمثل هذا النص - غير أن النظر إلى هذا البيت بمعزل عن سياقه سيفقده الكثير جدا من عمق الحس التهكمي الشعالي على الدوني والمثاقف والمظهر والانتهازي في الحياة ، وفي سلوك البشر ، هذا الحس الذي يذبح بلطف ديب الماء في العود الأخضر مع بداية المقطع أو « الوثبة » : « يا من تجلى الطهر في قسمائها » ، ثم تتأمل « الزمن » في المقطع ، فتجد أداة النداء للقريب ترشح الإحساس بالقرب أو الحضور ، ثم يتأكد هذا الحضور في مطلع البيت الثاني : « ناديتني » ليكون جوابه على النداء « مونولوج » يأخذ شكل « الديالوج » ،

إلى أن يقطع هذه الاثنية الظاهرية باعتراف حاسم ، ولن يكون الاعتراف تابعا من قرارة الصدق إلا إذا كان حُرَّ المصدر ، مؤكدا الصياغة ، محددا بقرائن الحقيقة :

إلى أسير الصمت ! منذ تَمَلَّمتُ نفسي تَمَرَّدَها على الأسار

وهذه ما نستخدمه من أداة التأكيد « إن » ومن إضافتها إلى ضمير المتكلم « الياء » و « منذ » التي تدل على الزمن الماضي ، ويعنيها فعل ماض أيضا « تعلمت » . ثم تتجلى المقارقة ، التضاد ، المصوبغ بلون التهكم المتعالي كبرياء وصيانة للنفس ، والودراء واستغفالا بكل ما يتعمد عليه ، أو عليهم ، في الجمع بين الصمت والتعمد لأداء وظيفة واحدة ، وتجسيد حالة محددة ، وإن دلَّ الاستخدام العام على عكس ذلك . ثم يأتي البيت الذي اختارته المصادفة عقب هذا البيت مستغفرا بالفعل المضارع « استقبل » ، وقد سبقته صيغتنا الماضي « منذ تعلمت نفسي » فدل على الماضي المستمر ، أو - بغير لغة النحو - الحاقية والطبع - وهذه النظرة الساعرة ليست وليدة الجهل ، أو عدم تقدير العواقب ، إنها ثمرة المعرفة ، « منذ تعلمت » وعلامة رفض للأسر ، وهذا الرفض الواعي يدرك « الثمن » المطلوب لقاءه ، إنه التمزيق ، إنه فعل الجزر بأضلاع الضحية الذبيحة . ونقرأ العلاقة بين شطري هذا البيت من منظور آخر ، هو الحسى والمعنوي ، ففي حد التعبير عن التسمي ونفاذ الفكر يفضل المعنوي المجرى « النظرة » على المادى المحدد « العين » ، وهكذا تملو عبارته عن مقابلها المادى لو أنه قال : « استقبل الدنيا يعني ساخرا » . في حين أنه أكر المادى المحدد في الشطر الثاني ، المستغل بصورته والمكمل ، والمكتمل بالصورة السابقة في نفس الوقت ، فحين يكون المقابل التقيض هو الجزر ، ولن يكون الجزر غير كيان ماضى يتعامل بلغة السكين مع اللحم والدم ، فقد أصبح النص على « الأضلاع » مطلوبا ، موقفا ، مؤثرا ، لا يقوم مقامه المجرى ، المعنوي ، كالكرامة أو الحرية مثلا - ثم تقف الاستعارة « خيف » في منتصف المسافة بين الضلوع والجزر ، لتحمل شحنة التهكم والسخرية والأسى معا ، فما أبعد الشقة بين مشاعر الضيافة وإيحاء مكنونها التاريخي والاجتماعي ، وبين « مشاعر » الجزر تجاه الضحية . وإذا كان الإرهاص بالتناقض والسخرية الرافضة للفعل يرمته ماثلة في اختيار « الجزء » للدلالة على « الكل » ( وهو ما يطلق عليه بلاغيا : الجسار العقلي ) فقد اختصار الجزء « الأضلاع » الذي لم يجسر في عرف الاستخدام أنه يقوم مقام الكل ، فقد

تأصل حسن السخرية وتعمق الشعور بالتناقض في النص على الضيافة ، وقلب معناها، إلا أن يقال - بمرارة أكثر - إن الجزار لا يقتنى اللحم ، إنه يزرقه ، ثم يعرضه لمن يشتري ، وهذا مصير أفعالنا عند جزارينا !! وهذه حدود ضيافتهم لنا !!

أما البيت الآخر من « شطحات في الطريق » الذي نتخذه مدخلاً لتحديد أو اكتشاف أهم ملامح الصورة عند العدواني ، فإنه لا يتضمن النص على السخرية ، ولكنه ينطوي على أعمق دلالاتها ، وذلك حين تنطلق من موقف الرفض ، وتنبع من التشاؤم ، لأن السخرية من الشيء تعني الاستخفاف به ، والاستهانة بقيمته ، وتعني أكثر : النفاذ من طلّاته إلى حقيقته ، وتعريته ونجريدته من زينته - أما البيت فيقول :

أنا سائح دُنياء تحتَ مَدَاسِهِ ما هَمُّهُ مَنَ سَادَةُ الْأَمْصَارِ

وإذا كنا لا نملك المساحة التي تتيح لنا وقفة مثالية مع هذا البيت ، كما صنعنا نسبياً مع سابقه - لأننا نتخذهما مجرد إيضاح لما نريد ، فإننا لا نستطيع إنبات الحديث فطبيع المعالم من حيث أردنا العكس . لا بد أن نستحضر نقطة الالتقاء في القصيدة ممثلة في عنوانها « شطحات » ودلالاته الصوفية ، وجوهر الموقف الصوفي المجهأ الذات ، وروية الـ « أنا » في الـ « هو » ، والتخلي قبل التحلي ، وهو تخل فلسفي ، يرى في الزمن قوة قاهرة تكتسح كل شيء ، وتقطع كل علاقة ، فإما أن تغادرنا الأشياء ، وإما أن تغادرها ، فلا دوام ، وهو ما عبر عنه أبو العتاهية بصورة تستمد مفرداتها من خبرته العملية وطبائع عصره :

فَطَلْتُ مِنْكَ حِسَالِ الْأَمَالِ وَحَطَلْتُ مِنْ ظَهْرِ الْمَلَى رِجَالِي

وَيَسْتُ أَنْ أَبْقَى لشيءٍ نَلْتُ نَمًا فَيْسِكَ يَا دُنْيَا وَأَنْ يَبْقَى لِي

أما العدواني فإنه يلتقط صورة « السائح » مجسداً فيها حالة « الغربة » وحالة « العبور » أو « التآقيت » معا ، وإحساس الغربة رائد على المعنى الفلسفي الذي اشرف عليه أبو العتاهية ولم يتوصل إليه ، في حين اقتحمه العدواني بكلمة واحدة مشخصة مأثومة ونادرة معا ، وتشع بمعان تنوالت مع كل إهادة للبيت . وإذا تناقض البداية بالآنا مع الموقف الصوفي تناقضا مطلقا ( مع هذا نجد « الآنا » تلج على بعض الصوفية ، مثل : « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » ولكن هذا للتوصل إلى معنى معين ،

هو الحلول ، أو وحدة الوجود ، وهذا غير حالة الانغماء التي يعتنقها متصوفة الإسلام الحقيقيون ) ، ومع حالة السائح نسبيًا ، نظرًا لغيرته ، فإن تشخيص حالة الشاعر ، في إهاب السائح تتناقض أو تضاد ما يدل الوصف عليه « دنياه تحت مداسه » ، فالسائح الذي نعرفه بالخبرة العملية دنياه بين عينيه ، وهو طالب « فرجة » ومتعة كما يتنا من قبل ، وهذا الاختيار لالوان الصورة لا يصدر عن اضطراب في بناء هيكلها ، فالعدواني لم يقتنع حالة السائح المعصرى بكل ما تدل عليه واقعيًا ، وليس الشعر محاكاة للواقع ، أو تشخيصًا له ، ولكنه تعبير عنه ، وفي الإدراك الأكثر نضجًا « رؤية له » ، وهذا ما يدل عليه شعر العدواني ، ولمنى السائح - دون لفظه - جذور دينية عبر عنها حديث شريف ، وحدد علاقة الإنسان بالدنيا ( عش في الدنيا كأنك غريب ، أو عابر سبيل ) ، فهذا - دون غيره - هو السائح الذي دنياه تحت مداسه لم تبهره المشاهدة ، ولم يشغله التغير ، بل راح يبحث عما وراء التغير ، كما تدل الآيات التالية - ثم هذا الانتقاء العبقري لكلمة « المداس » بكل عبقها الشعبي ، وما تحمل من رموز الزهد ، والتدنى ، زهد الدانس ، وتدنى ما تحت الدانس .

إن هذا السائح الكوني ( الزاهد في الدنيا ) يؤكد رفضه لرموز الاهتمام بها والسيطرة عليها : ما همه من سادة الأمصار !! وكما بنى تصور الشطر الأول على مستويات من التضاد بين الأنا وما خلفها من صفات ، فكذلك الأمر في الشطر الثاني ، الذي يتضمن إقرارًا بعمارة الدنيا ( الأمصار ) وبيان لهذه الأمصار سادة ( ولهذا دلالة ضمنية مناقضة ، إنه ليس من هؤلاء السادة ) ومع أن ظاهر الإقرار يعني أنه دونهم ، فإن نفي الاهتمام بهم يعني الترفع عليهم وهذا وتسامي .

## ٢ - تأصيل :

قرأ أحمد العدواني الشعر العربي عبر عصوره الممتدة قراءة استيعاب وقراءة نقد ، وله فيه آراء ومنطلقات ، كما عاش ثقافة هذا العصر الشعرية والنقدية ، وله تجاهها مواقف واستجابات ، ترى أصداها ، كما ترى أصداها التراث العربي ، في تركيبه للصورة ، وبنائه للقصيدة على حد سواء - لقد اتسم تفكير القدماء بمنحى الاهتمام بالكليات ، وإذا توقف عند جزئية ، فإنه يعالجها في موقعها دون اهتمام حقيقي بمبدأ التشكيل ، أو أنها وحدة في منظومة لها نسق خاص ، هكذا تحدث النقد

القديم عن الشعر ، وليس عن القصيدة ( لم يكن هذا الاتجاه وثقًا على النقد العربي ، فقد سبقه الملائون ، وأرسطو ، وهوراس إلى الحديث عن الشاعر والشعر دون اهتمام - بنفس الدرجة - بالقصيدة ، بل لم يكن الاتجاه إلى الكلى وإعمال الجزئى مقصودا على النقد الأدبى ، ومن قبل كان الفيلسوف لا يستحق اسمه إن لم تكن له نظرية فى المعرفة ، ولم يعد هذا مطلبًا مهما الآن ) .

ومن هنا سنجد أصول عناصر التصوير التى تميز بها تكوين الصورة عند العدوانى متوصفا عليها عند القدماء ، لكنه التكوين دون التركيب ، دون اكتشاف العلاقة التبادلية بين صورة وأخرى ، أو اهتمام بشغل المساحة المشتركة بين الصورة والثى ثلها ، فضلا عن عدم الاهتمام بمناقيد الصور ، أو منظوماتها ، كما تطرقوا إلى فنون من الأساليب النادرة ، مثل « مجاورة المخاطب بغير ما يترقب » وهو حمل الكلام على خلاف القصد تنبيها على أنه أولى بالقصد ، وقد سمي عيد القاهر هذا الفن بالمغالطة ، وسماء السكاكى - الرجل المتهم بإفساد الذوق البلاغى - تسمية هى الأحق بالتقدير ، إذ أطلق عليه : الأسلوب الحكيم !! ، كما تكلموا عن مجاورة الأضداد ، تعريفاً وتخيلاً ، ولتمييزاً عن الطبايق ، ولكنهم لم يصلوا إلى تفسير شاف لاهمية تجاوز الأضداد أو دلالاته التى تتجاوز اليشاشة اللغوية ، وأشاروا إلى تأكيد الدم بما يشبه المدح ، ومثلوا له بقول بعضهم : « فلان لا يخبر فيه إلا أنه يتصدق بما يسرقه » ، ووصفوا هذا الفن بالندرة ، وإنما الشائع المبتول هو تأكيد المدح بما يشبه الدم ، وتحذروا عن الاستدراج ومخادعة الأقوال ، والملاطفة فى الخطاب -

إن أحمد العدوانى - فى شعره وفكره - ابن هذا التراث ، واستخداماته اللغوية فى مجالى الصياغة الأسلوبية ، والتصوير ، تدل على توافر الخبرة والقدرة على الانتقاء « وعصبرة » هذه الأصول الجمالية الضاربة بجذورها فى مخزون التراث الشعرى .

أما إسهامات النقد الأوروبى الحديث فقد ومضت شراراتها فى الأفق الثقافى العربى فى أكثر من اتجاه ، خلال الشعر ، والمسرح ، والفلسفة والحضارة ، ومستقبل الثقافة ، ومعنى الأصالة ، فضلا عن قضايا النقد التى تثار - على المستوى النظرى - قصدا ، أو من خلال المذاهب الفكرية والسياسية ، وليس من شك فى أن شاعرنا العدوانى ، الذى بدأ يرسل قصائده منذ أواسط الأربعينيات كان يملك قدرا من المعرفة يعصمه عن الانزلاق إلى التقليد ، دون أن يعنى هذا أنه مجدد منذ المحاولة الأولى .

يكفى أن نعرف أنه ليست لديه قصيدة مشتركة الموضوع ، وإذن فقد بدأ وهو على وعى يبدأ « الوحدة الموضوعية » ، وسنجد قدرا لا يستهان به من هذه القصائد يحقق المبدأ الأشد تأليا على كثير من الشعراء ، وهو « الوحدة المصنوية » ، وقد تُصنّف القصيدة عن حُلم ، كما سترى ، ليس حُلم بقطة يقوم على تداعيات مقبولة أو ملفقة ، غير أنه يصوغ تجربته بوعى عقلى منطوط ، مستفيدا من الوجه الإيجابي للحلم ، أو خاصيته المميزة ، إذ يحصل الحالم - الشاعر - فيها على التجربة دفعة واحدة في شكل بالغ التركيز .

أما الجانب الواعى ( المخطط ) فيُفصّله ، أو يُضيفه أحمد البدواي الشاعر الكثف ثقافة عصرية ، الملّزم وطنيا وقوميا وإنسانيا . وهو يعرف أن الشاعر يتلقى تجربته ، أو لحظة انبثاق التجربة ، ثم يبدأ في تشكيلها ، أو ترويضها ، وأن هذا الترويض يقحمه إلى حالة من الانقسام ، أو الانشطار ، بحيث يأخذ مكان التقيضين المتعاندتين معا : الشاعر والشعر ، أو الذات والموضوع ، إنه يريد أن يفضى بذات نفسه ، ويريد أن ينكرها معا ، ويريد أن يوصل المعنى إلى الآخرين ويعتبر القصيدة وسيلة إلى التأثير فيهم ، ويريد - في نفس الوقت - أن يحتفظ بأسرار نفسه وراء مغاليق الرموز فينحو نحو التعمية ، ويعثرة الألوان وراء الضباب ، بحيث تبدو ولا تسفر عن نفسها .

قد ينهض علينا أن نختار قصيدة ( قصيرة ) نتأمل بناءها ، ومنبع تجربتها ، ونرى إلى أى مدى تلتقى الهوية الحرة بقواعد التكوين الشعرى في حالة من التوازن ، الذى يحول التناقض إلى إيجابية فاعلة :

#### اعتبراف

حدقتُ في مرآة نفسى

قلم أجد نفسى !!

بل لاح لى حشدٌ من الظلال ..

جميلة الشكل

لكنها - والسقا !! ليست لى !!

\* \* \*



حدقتُ في مرآة نفسي !

قلم أجد نفسي ..

يلي

وجدت هيكلًا

لمردت كنوزه على اليالي !!

والسقا !! كنوزه لمردت على

اليالي !

فصار للقبر وللتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم

\* \* \*

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي !!

\* \* \*

يا أنتم !! يا أهلي ..

لكم مرآيا في نفوسكم

فحدقوا فيها !!

لكن يصدق لأهباب السيف أو

يخشى القلم

وخبروني .. ما الذي تقوله المرايا ؟

عن عالم الخفايا .. ؟؟؟

\* \* \*

يا أنتم يا أهلي

عودوا إلى أنفسكم

وحذروا فيها

لعل من بين ظلالها .. ظلي

فانتم يا أهلي

والسقا .. مثلي

\* \* \*

لقد اخترنا هذه القصيدة ، هذه المرة ، عن قصد ، ليس لأنها قصيرة وتناسب دراسة مختصرة مثل التي نجريها ، وحسب ، وإنما لأنها تجربة بطبيعتها ذاتية ، بل مفرقة في الذاتية ، إنها لحظة كشف ، أو مكاشفة ، هي أبعد ما تكون عن أن تكون تجربة اجتماعية ، أو لها امتداد نحو الآخرين ، ومع هذا فقد تحركت في اتجاه معاكس ( أو مناقض ) لبدائيتها ، ثم - - بلقاء فريدة ، اكتملت الدائرة ، والتجتمت النهاية بالبداية ، صانعة نسقها الخاص كبناء مستقل .

إن اختيار العنوان « اعتراف » كما يدل على خصوصية اللحظة ، فإنه يحدد لونها ، فالعرف ، والمقل المراقب يقولان إن الاعتراف دائما يكون إنشاءً لشيء إزاءه نسيء إلى صاحبه أو إلى آخرين ، أو إلى الطرفين !! فالتجربة - من عنوانها - متشائمة ، وسنرى أن الشاعر كما خرج بتجربته الاعترافية من طابعها الفردي إلى العام ، استطاع أن يتحول بها من التشاؤم السلبي إلى الدعوة إلى مصارحة النفس والتغيير - أما الوسائل الفنية التي حقق بها هذا التحول فإنها غاية في البساطة ، وفي التعقيد معا -

ليس العدواني أول من حلق في مرآة نفسه ( الشعر الاعترافي ممتد ومتنوع الأهداف في التراث ، أما التحديث خاصة فقد ذكره القيتوري في « معزوفة لدرويش متجول » حين يقول : حدثت بلا وجه ورقصت بلا ساق !! ) ، ولكنه أول من حلق مرتين ، ليستكمل رحلة الاكتشاف ، ثم التفت وراءه ليرى هل هو حالة مفردة أو فريدة ، أو أن الناس جميعا ( مع الأسف ) مثله !!

قام بناء القصيدة على أربعة مقاطع ، بين المقطعين الأولين ثنائية تقوم على التشابه ، وبين المقطعين الآخرين ثنائية أخرى تقوم أيضا على التشابه ، ولكن ، بين المقطعين الأولين معا ، والآخرين معا ثنائية تقوم على التضاد ، وتقوم بين حد التشابه ، وحد التضاد ، جملة واحدة ، انقسمت بين فعلين بينهما الترابط الطبيعي بين الفعل والاستجابة :

حدثت في مرآة نفسي / فدار رأسي

وقام هذه الجملة على التخوم الفاصلة بجعلها محسوبة على التشابه في أي من القسمين ، ومحسوبة على التضاد بينهما ، ويجعل منها معلما قائما بذاته ، وكأنها عنوان يديل للقصيدة ، ولعل هذا سلوك ، أو تصرف مستحدث ، ابتكره الشاعر

المعاصر بديلاً للتصريح في سياق القصيدة ، لقد عرف الشاعر القديم التصريح والقرء لتأكيد الإيقاع في مطلع القصيدة ، والإيقاع في القصيدة الحديثة فكري ، أو هو نابع من فكرة القصيدة ، وقد كان الشاعر القديم يلجأ إلى التصريح في وسط قصيدته ، إذا ما أحس بأنها طالت ، أو بأنه يستأنف مرحلة جديدة فيها ، فكانه يبدأ قصيدة أخرى ، فجملة: « حدثت في مرآة نفسي / فدار رأسي » إجمال لتجربة الاعتراف ، وشعرة للتحديق ، ومقدمة للبحث عن التغيير ، لتأمل مفردات وجمل المقطعين الأولين ، ثم تفعل الشيء نفسه مع المقطعين الآخرين .

١ - يبدأ المقطعان الأولان بعبارة واحدة ، بالفعل ، ، ورد الفعل نفسه .

(١) ويبدأ المقطعان الآخران بعبارة واحدة : النداء بالضمير ( المخاطب ) ثم الاقتراب أكثر بنداء يكشف عن درجة من التواصل أكثر قرباً من العلاقة المكانية ( أتت للمخاطب الحاضر ، أما الأهل - في حال النداء - فهم حضور وقرابة ) .

٢ - في المقطعين الأولين يتكرر الإتيان والنفي مرتين :

حدثت - لم أجد

لاح - ليست لي ( في المقطع الأول ) .

حدثت - لم أجد

وجدت - فردت ( في المقطع الثاني )

(٢) في المقطعين الآخرين يتكرر النداء ، بعينه فعلاً أمراً :

يا أنتم / يا أهلي

حدثوا

خبروني ( في المقطع الأول )

يا أنتم / يا أهلي

عودوا

حدثوا ( في المقطع الثاني )

٣ - في المقطعين الأولين تتردد كلمة « نفسي » مرتين في كل مقطع .

(٣) وفي المقطعين الآخرين نجد في أحدهما : نفوسكم ، والآخر : أنفسكم .

هذه مؤشرات التوازن الدقيق الذي صنع به هيكل هذه القصيدة ، والنظام الصارم - دونما افتعال أو قسر - الذي شكل نسقها الخاص - مع هذا لا نشعر حين نفروها بأي درجة من الانقسام في تكوينها، أو بأنها مكونة من مرحلتين بينهما تمايز ، أو اختلاف في عناصر التكوين ، ذلك لأن الصلة ( الذهنية ) بين المقدمة والنتيجة محيوكة ، أو منطقية ، أو متوقعة .

لقد اكتشف شيئا حين حذق في الرأه لأول مرة ، ثم حذق مرة أخرى فاكشف بعدا آخر ( هذا يعني براءة القصيدة من التكرار ، لأن نتيجة الفعل تختلف في المرة الثانية عنها في الأولى ، وكذلك الأمر بالنسبة لتكرار نداء الأهل ، ولا يعني هذا إنكار التكرار ، ولكنه تكرار له وظيفة جمالية وفكرية ) فاستيعب الكشف الخاص أن ينقل تجربته أو كشفه إلى أهله ، على مرحلتين :

الأولى : أن يعملوا عمله ( يحدقوا في نفوسهم بصدق ) والثانية : نفى الانفراد أو التعالي ، بحيث يسلب صيغة الأمر ظاهرها الفوقي ، فتتحول إلى وصية أو رجاء أو أمنية .

كيف تجسدت العلاقة الذهنية بين المقطعين الأولين ، والمقطعين الآخرين صياغياً ؟ لقد لجأ إلى ما يلجأ إليه من يقوم بالربط ( أو اللحام ) بين جسمين ، إنه يرش طبقة من سبيكة مختزجة من مكونات الجانبيين ، تلغى الفاصل وتجعل منهما جسما واحدا ، وهذا يتحقق صياغيا من خلال استخدام المقدرات ( وهي محدودة جدا في هذه القصيدة ) وانتشارها على كامل المساحة . ويمكننا أن نرصد مواقع هذه الكلمات ، وعندها :

حَدَّقْتُ ٣

حَدَّقُوا ٢

الظَّل ٤ ( مع اختلاف الإستاد )

والسفا ٣

الترأة ٥ ( بين مفرد وجمع )

وهكذا يسرى عنصر التشابه في النص ، موازيا لعنصر التضاد ، ويتأكد التشابك بهذا الاستخدام الموزع بمعدلات مناسبة لعدد من المفردات ذات الانتشار المنهجي ، وذات الدلالة المتجهة إلى صميم التجربة .

وحيث يتحدث النقد الحديث عن ترتيب الفكر القصيدة ، ليتم لها معنى الوحدة وتماسك تماسكا عضويا ، فإن هذا يبدو صعبا في تجربة شديدة التركيز ذات طابع كشفي ( صوفي ) مثل هذه القصيدة . لكنه حقق لها العضوية بذلك التكتيك الصياغي الذي قام عليه البناء اللغوي والصوري ، ثم باختزال اللغة ( وبعض الأسئلة ) إلى الحد الأدنى ، بحيث لم يتركنا الشاعر في شيء ، لقد اكتفى بأن رسم لوحته على رجاء مضي فهي تشبه بقدر لمن يتأمل ، وتتمسك بقدر على التحصيل .

لماذا نحدث في المرأة ؟

هذا سؤال يدهي لمن يبدأ بقراءة القصيدة ، ولنا توقع بالطبع أن يسأل القارئ نفسه مثل هذا السؤال بصوت عال ، أو حتى دون صوت ، لكنه يهمل السؤال من خلال توقع الإجابة الماثلة فيما ترتب على التحديق .

التحديق ليس مجرد نظر ، إنه تمنع ، هدفه اكتشاف شيء غامض ، وهنا تتأكد المفاجأة ، إنه لم يجد نفسه تلك التي كان يعتقد أنها معه دائما ، وإنما وجد مكانها ظللا ( أرى أنها تعود إلى نظرية المثل كما صورها أفلاطون ، وبخاصة أنه وصف هذه الظلال بالجمال ، وبأنها « شكل » ، وبأنه بعيد عنها ) فتأكد انفصال الماهية عن الشكل ، أو الهويلى عن الصورة ، على تحد تعبير القدماء .

لماذا تعيد التحديق في المرأة ؟

لاعتقادنا أن التحديق الأول لم يوصلنا إلى الحقيقة ، لم يكشف أمامنا كل المعانيات ، وإنما كشف مرحلة ، ودل على التي تليها . في التحديق الأول وجد الجسد ( الظلال الجسيمة الشكل ) في التحديق الثاني شاهد مصير هذا الجسد المهدد باليلى ، فأحس بالأسى لتمرده المحكوم بالقضاء ، ولهذا التمرد ( العيش ) وهذا المصير الحتمي ، اكتسب الجسد ، وكل ما يتخذ لصيانه قداسة وحرمة .

إن الموجود الأول ( في المقطع الأول ) هو نفسه الموجود الثاني ( في المقطع الثاني ) وهذا واضح من التحريف المتعمد لاستخدام أداة الجواب ( بلى ) التي يعرف

الشاعر جيداً قاعدة استخدامها ، بل إنها تستخدم في العامة الكويتية بالتزام دقيق لشرط الفصاحة - وهكذا يصبح السياق ، مع إظهار المضمر :

حدثت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

- ( ألم نجد نفسك حقاً ؟ )

- يلي

- وجدت هيكلًا . .

فكما كانت الظلال خطوة أولى نحو إدراك النفس ، كان الهيكل خطوة ثانية ، وتصبح النفس الحقيقية غائبة حاضرة ، بالتأمل ، وبلغ الصدق .

ثم تصدر « يا أئتم » المقطع الثالث ، لتوازن « الأنا » المضمر ، أو المقهورة في المقطعين الأولين ، وتكرر في الرابع أيضاً ، لتؤكد نزعة الشاعر الاجتماعية الإنسانية ، لقد ارتطم بلغز الفردية ، فكان الالتفات إلى الجماعة ، والانتصار فيها ، ومناشدتها أن تسير معه في طريق الكشف والصدق ، ومعناه الفردى لا يكتمل إلا بوجوده في وسط الجماعة : ( عودوا إلى أنفسكم . . لعل من بين ظلالها ظلى ) .

### ٣ - الوسمى :

والوصفى في المعجم : مطر الربيع الأول ، وفي الاستخدام الكويتي : المطر البكر أو المبشر ، وأردنا به هنا : اكتشاف جذور شجرة الشعر عند العدواني ، في مجال بناء الصورة - الصورة بخاصة - تلك التي ميزت فنه الشعري ، وليس لنا أن نتوقع ما يضاد طبائع الأشياء ، فإن شاعراً ظل يعزف على قيثارته أكثر من أربعين عاماً ، تطورت فيها مفاهيم الثقافة ، وأسس النقد ، واكتشف المزيد من أصول جماليات الفن الشعري ، لا بد أن تكون أضافت إلى الشاعر الكثير ، فضلاً عما أضافته معاناة الإبداع ومحاولات التجريب ، وفي هذه الدراسة ، ومع اهتمامنا بالخصائص مجردة من التطور التاريخي لفن الشاعر ، لا نجد أنفسنا في موقع مناقض

للتأصيل ، ومن أهم عناصر الأصالة ، أن ترصد البدايات ، وكيف تبرعت ، ثم أزهت ، حتى انعقد الثمر شهياً ، وحتى التفت الغصون ، وأصبحت الشجرة روضة لها بهاؤها الخاص - الذي يراجع تواريخ الفصائد كما جاءت في ديوان « أجنحة العاصفة » لن تخطئ. نظراته وجود فجوة زمنية تبلغ عشر سنوات ، أو تتجاوزها ، ليس فيها شعر !! ( أشرنا لهذا من قبل ) وهذا ما لا يتصور من شاعر حتى لو أجبل !! فإن الأجيال - عادة - لفترة تتجدد فيها النفس أو تتغير الظروف حول الشاعر ، إلا أن يكون انقطاعاً نهائياً لأسباب نفسية أو بدنية ، أما وإن الصمت طال أمده ، ولم يكن نهائياً ، أما وإن ألحان الفيتارة العدوانية تناهت بسخاء ، وعدوية ، بعد هذا الصمت الطويل ، أما وإن ما بعد الصمت لم ينقطع - قنياً - عما قبله ، فإن من حقنا أن نطرح التساؤل ونلج فيه ونبحث عن دوافعه وأسبابه ، ومن حقنا هنا أن نبحث عن جلور الصورة ، وأسس الرؤية في ذلك النتاج الوسمى المبكر .

«وسمى» شعر العدواني فخله إحدى وعشرون قصيدة ، بعضها ينتمى إلى شعر المناسبات ، المبدول بيسر ، لكنه لن يحجب البداية المستقلة للامح ، بل القوة . يزودج عطف التناؤل والثقة بالحياة ، وخط التشاؤم ورفض الناس والمجتمع ، وكان الشعر عند الشاعر الفنى يصدر عن حالات وقتية ، ومزاج يحكم اللحظة ، ومن وراء هذا التقلب المزاجي قدرة على اكتشاف الصور ، وميل إلى الفلسفة واضح ، وهو ما نعني به في معينا لاكتشاف مكونات لغة التصوير ، وحدود أو آفاق الصورة في شعر العدواني . هناك أكثر من قصيدة تحاكي قصص شوقي الشعرية التي حاكى بها فن لافونتين ، وأكثر من قصيدة تصطبغ الحوار ، معلنة عن وجود البذرة الدرامية في تصور الشاعر لهيكل قصيدة ، والسمة المشتركة بين فصائد البداية هي التلطف في طرح الأفكار ، والاستدراج إلى الكشف عن تقيض البداية ، فالرأس المخفى وراء ستر ، وتحيرت فيه الظنون ينكشف عن رأس حمار ، كما يتكشف السحاب عن سراب ، ويسرف الأب في ذم الشاعر وثلب فنه ، تغيراً لايتنه ، فلا يكون هذا الذي ظنه ذماً وثلباً إلا عامل تحريض للفتاة - هند - أن تضمر - الحب واللهفة على لقاء هذا الشاعر .

وإذا كانت قصيدة « في المقبرة » التي تعبر أصلاً عن تشاؤم رومانسي له دوافعه

عند توماس هاردى ، قد وجدت صدى فى نفس العدوانى ، فإن قصيدة « خطرات »  
التي تسيقها مباشرة - تصدر عن تشاؤم اجتماعي ، ورفض لكل صور الزيف ، وترى  
فى حياة الوحش تعبيراً صريحاً عن القفلة ، عجز الإنسان عن تحقيقه لنفسه ، وهنا  
يرفع الشاعر الرومانسى : « العودة إلى الطبيعة » أو « العيش على وفاق مع مقتضياتها »  
حيث يندغم فى الكون الشامل ، محققاً لنفسه إحساساً بالتكامل والسيادة  
والجمال معا .

وفى هذه القصيدة ينسج العدوانى - لأول مرة - خيوط صورة من لوئين ،  
أحدهما ينقض الآخر ، أولاً بأول ، فلا يشبع الإحساس بالصورة بقدر ما يعمل على  
فرز المعنى المجرد ( الفكرة المستمدة من الصورة ) تعلقاً بالخط الفكرى ، وقد يسوقه  
الحرص على إعلاء الفكرة إلى تغيير نسق الصورة ، أو حله ، قبل اكتماله ، فيعد أن  
يقرر أن الناس أخذوا الحياة ، بسجل ثلاث صور لها ظاهر وباطن ، أو ذات وجهين :

- ١ - فمن مُكَبَّر وبه اتَّضَاعُ      أدلُّ بنفسه فاعْتَنَانُ أَصْلَهُ !  
له نَسَبُ الرِّغَامِ إِذَا العَسَالَى      من الإنسان يَبْلُغُ بالَاهِلِهِ  
يُقْبَلُ نَعْلٌ من يَمُوتُ عَلَيْهِ      ويأْمُلُ أن تُجِلَّ النَّاسُ نَعْلَهُ  
ويَصْدِفُ عن ذَوَى هِمَمٍ كِبَارٍ      لهم فى العزِّ أَعْلَامٌ ودَوْلُهُ  
ولولا أنْ دهرهم عَلَيْهِم      لحامقٌ لا نَحْسَى لَهُمْ بِبِلَّةٍ  
٢ - ومن مُعَالَمٍ وله سِمَاتُ      عليها من نسج الجهل شَمْلَةٌ  
ويزعم أنَّه فى كل حَقْلٍ      رعيمٌ بالتحية والتَّجِلَّةُ !  
وليس يَرَى سواه قَرِينَ فَضْلٍ      وبإيلاء ! لو أنكرتْ فَضْلَهُ  
٣ - وآخر يَحْتَلِي بالخلد رَادَا      ولا يشفيه غير العَرَضِ أَكْلَهُ  
ليهدمُ رُكْنَ من شَادُوا المَعَالَى      وَيَهْرُدُ من حِمَى الأَمْجَادِ اهْلَهُ  
وأحقرُ مَنْهَ قومَ آرزوه      وأعلوا فى مجالسهم مَحَلَّهُ



إن كل صورة من هذه الصور الثلاث أدت وظيفتها بدرجة ما ، في حدود الفكرة - الإطار المتكامل للفصيدة ، وهي ليست على درجة واحدة من الكفاءة ، أو الكفاية بالنسبة للهدف ، لكن هذه الكفاءة ، وهذه الكفاية أيضا ، تقلان في الميزان كثيرا حين نضع في الاعتبار حجم الحيز المكاني لكل صورة على حدة ، والسياق الذي أوصل إلى هذه الصورة ، ثم وصلها بما بعدها ، ثم المساحة الكلية لمجموع الصور الثلاث - لنند تحقّق لكل صورة قدر من الجمالية الذاتية ، لكن هذا القدر ما ليث أن تبتد أكثره في غياب التصميم الكلي ، والوعي بياهمية التوازن ، واكتمال الشئ ، وأهمية التدرج في تغييره ، أو إنهائه ، بعد استخلاص دوره في بنية الفصيدة -

١ - صورة التكبير الوضع هي أحظى الصور باهتمام الشاعر ، رسمت بلونين: قائم وأشد قتامة ؛ فالتكبير داء ، ولكنه داء عياء حين يأتي من وضع !! والشاعر لا يرسم الصورة ثم ينفضها ، ولكنه يرسم عطلا واحدا ثم يحوه على الفور ، يهدم ما يبني منها أولا بأول ، وبهذا تحققت الثنائية الضدية ، بحيث شتّت الصورة عن النقيض ، فاكتملت بعدا جديدا ، وطريقة جدلية في تكرارها إرداد به تردد التوتر في خطوطها ، إذ تجسدت على هذا النحو :

الإيجابي	النقيض (أو الضد)
تكبير	وضع
يدل بنفسه	خان أصله
مستواه التراب	مستوى الناس ؛ الأهله
يقبل نعل القوى	يود أن تحترم الناس نعله

وبعد أن تتكرر هذه الثنائية الضدية أربع مرات ، وقبل أن يتحول التكرار إلى رتابة مقسدة ، يرسم دائر مقردة مفتوحة ، تمهد ، أو تنصل بالصورة التالية ، فهو يجافي أصحاب الهمم الكبيرة ، ممن لا يملكون البهجة والسطوة ، لكن الشاعر لا ينص على نقيض هذه الصفة على ما جرى من سابق تكويناته المتضاربة ، فيقول إنه صديق للسفهاء والتافهين إذ يجد نفسه فيهم ، بل يترك هذه الصورة المقابلة ، ويقوم بنوع من « التنزيل » أو الاستطراد - على نحو ما بينه البلاغيون - فيذكر ما يتعلق بأصحاب الهمم الكبيرة ، وقد أحس أنه أشبع الصورة الأساسية بما يكفي .

٢ - أما المتعالم فهو الوجه الثاني من أوجه الشخصيات المفسدة للحياة كما يراها الشاعر ، والاهتمام بها يقل كثيرا عن سابقتها ، وتقوم على صورة شائبة واحدة ، ومن ثم لم ترسخ كنمط ، بل إن الضدية بين طرفي الصورة ظاهرية أو وهمية ، فالمتعالم هو الجاهل ، أو هو والجاهل سواء ، ولعل الشاعر أحس بالخلخلة التي سببها غياب التقابلية أو الضدية ، فاستعاض عن هذا بجناحين في بيتين : ( ويزعم - زعيم ، فضل - فضله ) فعمّس بالإيقاع الصوتي تراجع الإيقاع الذهني المتحرك بين الصورة وضدها - على أن البيت الثالث يحقق ما سبق أن حققه البيتان : الرابع والخامس في صورة التكرير إذ افتتح المعنى مع هذا للشخصية الثالثة ، فهذا الذي يحتجن الفضل لنفسه وينكره على غيره ، ليس إلا الحقود ، الذي سيشغل حيز الصورة الثالثة -

٣ - لقد غاب النمط الأول ، كما تخلف الثاني أيضا في رسم صورة الحاقد ، كان السياق يتطلب أن يدعى هذا الحاقد أنه يؤمن بالحب ، وأنه رجل المروءة ، وأنه وراء نجاح الآخرين - إلخ ، ولكن الشاعر لم يلتفت إلى أهمية وحدة النمط ، واسترسل مع تداعيات المعاني ، مكتفيا بطباق واحد ( يهدم : شاد ) على سبيل التعويض -

وهكذا استنفد الشاعر طاقة إبداعه ، أو كاد ، في رسم الصورة الأولى : التكرير ، وتدرج الأمر نحو التبسيط ، مبتعدا عن صرامة نحت الصور ، وتماسك أطراف التكوين ، وتأكيد النسق بتكراره ، فافتقدت القصيدة أهم أدوات جمالها تكوينا وإيقاعا - وهي تفقد الأكثر حين تعيد قياس التوتر في القصيدة بمقياس الحركة الدرامية ، أو تصاعد درجة السخونة والأهمية - فصحيح أن التدرج التصاعدي من « التكرير » - وضرره على نفسه أكثر - إلى « المتعالم » الذي يمتد ضرره إلى من يخدمهم بزايف علمه ، إلى « الحاقد » الذي يعادي كل جميل ، وكل شريف ، وكل ناجح هو تصاعد له مسوغاته ، وتقبل صيغته كرسم يأتى تصاعدي نحو قمة باردة قاتلة هي وراء موقف الشاعرة الرومانسي المشائم ، ولكن « مساحة الاهتمام » و « حجم العناية بالصياغة » ، و « تراكم الصفات » لم يكن انعكاسا مطردا يتساقط وأهمية الصورة - الصفة ، بل كان بمثابة نقش لها ، أو بمثابة لعناصرها الواجبة - من بين إحدى وعشرين قصيدة ، هي بشار ومقدمات شاعرية العدوانى تقفز

القصيد السابعة « البحيرة الخالدة » إلى مكانة تضعها في سياق مرحلة « ما يعد الصمت » ، لبداية الفكرة - الرؤية - وعمقها معا : وإنسانية الإحساس وشموله ، ولأنها - بعد هذا أو قبل هذا - استمدت خيوط نسيجها من عدد متسلسل من الصور ، موزع على مساحة القصيدة ، بإيقاع مناسب ، وكأنه المصاييح الهادية في ضباب الفكرة الرمزية ، فهي تحس من الانحراف ( التحريف ) ولكنها لا تكشف قناع المعنى بحيث يبدو سافرا محددا لا خلاف عليه ، ثم إن هذه القصيدة - في تكوينها الشامل - صورة ، رغم بعدها الفلسفي ظلت بمنجاة من الجفاف ، بعيدة عن إثارة الميل إلى التجريد ، واعتصارها إلى معنى أو غلاصة ، وهذه غير شهادة للقصيدة ، حين تشعر عقب قراءتها بديب النضارة وبهجة الموسيقى وسلاسة اللغة ، فلا نجد في أنفسنا حاجة إلى طرح سؤال عن المعنى ، لأنه يكون قد وصل عبر هذه الوسائط الجمالية :

### البحيرة الخالدة

- |                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| عليك بأسرابها الحاشدة      | ١ - هي الطير صاردة وارده   |
| ن وثقب غالية ناشدة         | ٢ - تحيئك مقلد بالثجور     |
| ل وعادت مهلكة راشدة        | ٣ - ورثمتا أقبلت بالفضلا   |
| وعادت مضللة جاحدة          | ٤ - ورثمتا أقبلت بالهبدى   |
| لك ويغمر أمطالك الناهدة    | ٥ - وماؤك يختال في ضفتيه   |
| ويسخر من ورد وافدة         | ٦ - ويهزأ من صندر أفلت     |
| علاها بعزته المصادرة       | ٧ - إذا صارعت عوادي الزمان |
| غدا نطقا عذبة باردة        | ٨ - وإن طاف في حوضيه طائف  |
| وجاشت على سيفه آبدية       | ٩ - وكم قبل شاعنت بنايعة   |
| مجاله بالرسم البائسة       | ١٠ - وقيل تدنس واستوكت     |
| مغانبه بالنسم الغابسة      | ١١ - وقيل توحل واستويات    |
| سم ولغو السكرى على المائسة | ١٢ - حديث غرافة منذ القديم |

- ١٣ - فَيَا هَوَّلَ مَا زَعَرَفَ الْكَاذِبُ  
١٤ - وَلَوْ سَايَرُوا بَعْضَ مَا يَهْرَجُوا  
١٥ - وَأَمَّا الْمَقْسَابُ وَاسْتَوَطُوا  
١٦ - فَلَيْسَ بِهَيْبِكَ يَحُلُو الْجَهَادُ  
١٧ - وَمَا رَلْتُ مِنْهُ ابْتِدَاءَ الْحَيَاةِ  
١٨ - عَلَيْكَ يَدُورُ جَمَالُ الْوُجُودِ  
١٩ - فَقَدْ نَسَتْ حَيَاةً لِلْوَرَى  
٢٠ - نَسِيَ بِكَ الظَّنُّ فِي كُلِّ حِينٍ  
٢١ - وَمَاذَا يَهْيِيرُكَ مِنْ طَبِيبَتِنَا  
٢٢ - وَلَا أَنْتَ مِنْ قِيَّتِنَا تَقْصِينِ  
٢٣ - وَمَا نَحْنُ إِلَّا غَمَامُ الْحَيَاةِ
- ن وَحَسْبُكَ أَعْمَالُهُمْ شَاهِدُهُ  
إِذْ أَنْ الْجُمُوعُ الْهَيْمَ الْوَاقِدُ  
عَلَيْهَا مَعَ الْجِثِّ الْحَيَامَةُ  
لَنْ يَطْلُبُ الْعَيْشَةَ الرَّاعِدُ  
وَأَنْتَ لِحَيْرَاتِهَا وَأَقْسَدُ  
وَلَوْلَاكَ كَانَ بِلَا قَاعِدَةٍ  
وَيُورِكُ مَرْصِعَةً وَالسَّدَّةُ  
وَأَنْتَ لَسَوَادَتَا حَامِدَةٍ  
وَمَنْ تَرَوَاتِ لَنَا حَاقِدَةٍ  
وَلَا أَنْتَ مِنْ غِيْثِنَا وَائِدَةٍ  
وَأَنْتَ يَحْيِرُتُهُمَا الْخَالِدَةُ

حين يواجه التلقي عنوان هذه القصيدة ، فإنه لابد سترسم في مخيلته صورة بحيرة حقيقية ، أو على الأقل - إذا كان مثقفا ثقافة معينة - سيتذكر بحيرة لامرئين ( الإشارة هنا إلى قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسي ( الرومانسي ) الشهير لامرئين ( ولد - ١٨٩٠ ) وهي إحدى قصائد ديوانه « التأملات الشعرية » قال عن هذه القصيدة إنها ليست إلا تنهدات روح !! ولها يقول : وهكذا نظل مندفعين نحو شيطان جديدة ، تضرب في ليل الأبد إلى غير عودة - - كاد العام ينتهي أينما البحيرة ، فانتظري هأنذا أتى إليك وحيدا أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتهما تجلس - - إلخ ) ، وقد يحس التلقي احتمالا ثالثا ، توحي به صفة الخلود الملحقة بها ، ولأنه يتأهب لاستقبال أحد الاحتمالات الثلاثة ( ولا يعني هذا أنه فكر في الأمر بشيء من الوضوح ، أو محاولة التحديد ، ولكنها حالة الاستقبال المتوقعة لقصيدة ) فإن الكلمة الأولى ، كما أن مطلع القصيدة ، سيعتبر تلقائيا منصرفا إلى العنوان ، أو هو بيان له : وينتهي - منطقيا - أن يكون بمثابة ترجيح لأحد الاحتمالات الممكنة ، وهذا ما يتطبع على صفحة الذهن عند تلقي الكلمة الأولى - ضمير الغائب « هي » ، ولما

كان الضمير يعود إلى أقرب مذكور ، ليس بقوة القاعدة النحوية وحدها ، بل بترتيب الذاكرة الإنسانية والنسق الاستدعائي أيضا ، فإن « هي » تعني ، أو ستعني عند الشلقى : البحيرة ذاتها ، لكن المفاجأة ( الأولى ) ستكون كاملة ، حين نكتشف أن هذه الـ « هي » تدل على ما بعدها ، استئنافا لقول جديد ، وليس تنميما للعنوان إذ لا يصح - بالدلالة الوضعية للألفاظ - أن نقول : « البحيرة هي الطير » فكان ضمير الغائب الذي بذلت به القصيدة تزيُّد في الجملة ، لا يحتاجه المعنى ، فقد شرع الشاعر على الفور في وصف البحيرة ، لكن ، ليس في ذاتها ، لقد أجل هذا قليلا ، وإنما من خلال علاقة الأشياء بها ، ولأنها « بحيرة » فإن أسراب الطيور التي تغدو وتروح للشرب هي أول ما يستحضر من علاقات هذه البحيرة - فظاهر الكلام أنه أراد : الطير تحييثك - - إلخ -

ولكن : لماذا « عدل » الشاعر عن هذا التركيب إلى وضع ضمير الغائب في صدر الجملة ؟ صدر البيت ؟ ألا يوقع هذا الانحراف بناء الجملة في انحراف في تصور المعنى ؟ هذا ممكن ، ولكنه في الشعر ، أو لغة الفن بعمامة ، يؤدي وظيفة رائدة ، على ما تؤديه الجملة المقيّدة بقوالب النحو وعلاقاته المقررة ، وهذا المعنى المنحرف أو المحرف ، بناء على التركيب الذي أكرهه الشاعر ، ومشتقاه النهائي ، أو أسرع احتمالات المعنى المستخلص أن « البحيرة هي الطير » ليس بعيدا عن مرمى الفكرة الفلسفية التي طرحها المدونان تصويرا في هذه القصيدة ، كما سنرى -

سيعمل استخدام الضمير في غير موقعة على وضعنا - وضع القارئ - على بداية طريق ، يبدأ به رحلة اكتشاف لهذه البحيرة ، التي بدأ « يشك » في أن الشاعر أراد بها بحيرة حقيقية - - وستقوى الآيات ٢ ، ٣ ، ٤ هذا الشك حين توصف هذه الطير بصفات إنسانية ، ومن ثم فإنها ليست طيرا حقيقية ، مما يرشح أن البحيرة ليست بحيرة حقيقية كذلك ، وقد تدرج الشاعر في استبدال صفات البشر بصفات الطير ، أو تلوين صورة الطير بصورة البشر ، في الآيات الثلاثة المذكورة ، فهي ترد البحيرة مثقلة بالشجون ، وهذه الشجون صفة للطير وللشجر على تقارب في المعنى ، فيقال : شجنت الحمامة شجونا : رددت صوتها ، وعدته العرب نواحا ( كما يقول المعجم الوسيط ) ، وشجن ( بكسر الجيم ) حزّن ، ونشجن : حاجته ذكرياته والنشجن : الحاجة الشاغلة . ثم تقف الصفة - الصورة في الجانب الإنساني أكثر من دلالتها على الطير ( بعد هذا الاشتراك أو القسمة العادلة ) - حين تقبل على البحيرة

بالضلال ، وتعود مهلة رashedة ، إن ضلال الطير يخالف ضلال البشر ، كاختلاف ضلال الطريق عن ضلال الطريقة !! ثم ينحاز الوصف إلى الجانب الإنساني بطريقة حاسمة حين توصف بأنها ربما أقبلت بالهدى ( ولا بأس بأن تهتدى الطير ، كما لم نهد بأساً في القول بأنها ربما تضل ) ولكن ، إذا أمكن إساعة أن الطير تضل طريقها إلى البحيرة ، فلماذا وردت مامها عادت مهلة رashedة كيف يمكن تقبل أنها قد تهتدى إليها فتشرب ، ثم تعود مضللة ( بصيغة اسم الفاعل ) جاحدة ١٢ هنا يبدأ الليل إلى الرمز ، والطريف أنه يبدأ من الطير ، ليحملنا على إعادة النظر في ماهية البحيرة ، ولعل المألوف في سلوك الشعراء الرمزيين عكس ذلك ، إن الإقبال بالهدى ، والعودة بعكس ما يتوقع - من التضييل والجهود - هو بعض سلوكيات البشر ، وهكذا نرى أن الآيات الأربعة الأولى في ظاهر أمرها عن « الطير » ، وفي دلالتها الرمزية عن « البشر » ومن خلال الضمير المُشكّل الذي بدأت به القصيدة ، وما يؤدي إليه من التباس في توجيه الكلام ، يصبح تسلسل المعنى كالآتي :

البحيرة هي الطير ( كما يدل تركيب النص )

الطير هي الناس ( كما يشير الرمز )

البحيرة هي الناس ( هي الحياة )

ولهذه القضية بقية سيكتشفها ، أو يضيفها البيت الأخير ، وبه يكتمل المعنى في القصيدة ، كما سنرى -

ثم يقف البيت الخامس مستقلاً ، خاصاً بالبحيرة ، متصباً على صفاتها وحدها ، ولكنها صفات مشبعة بصفات البشرية ، والأثوية بصفة خاصة :

وماؤك يَحْتَالُ في غَيْفَتَيْهِ      بكِ ويغمرُ أعطافك النَّاعِدَة

وفي أعقاب هذا البيت المستقل ، المحايد أو المجرد من علاقة تفاعل تأتي آيات ثلاثة تنصب على علاقة البحيرة بالأشياء من حولها ، وحين يتضمن البيت المدخّل ( الأول في الآيات الثلاثة ) كلمات مما سبق وصف الطير به ( صغر ثقلت - ورد ) فإنه يعني أن محور الوصف في المقطع الأول هو المقصود بوصف العلاقة في المقطع الثاني ، فالطير ( الإنسان ) هي موضع الهزء والسخرية ، ولم لا وهي لا تستوعب درس البحيرة ، ولا ترى حقيقتها الحالدة ، التي تتجاوز طاقة البشر وأعمار البشر ،

إنها خالدة يذهب ماؤها كل ما يعترضه أو يطوف في حوضه ، وهنا تشير إلى أن ترقى المعنى ، أو تصاعد الصفات كان يستوجب أن يتبادل البيتان السابع والثامن مكانيهما ، فإن قدرة ماء البحيرة على « هضم » كل ما يعترضه أو ينغمر فيه ، أقل في الأهمية والغرابة من صموده للزمن وانتصاره عليه .

ثم يتمحور المقطع الثالث ، وهو من ثلاثة أبيات أيضا ، حول عبارة واحدة : « قيل » التي تتكرر في صدر كل بيت ، كاشفة عن البعد ( التاريخي ) لضلال الطير وجنوده في علاقته بالبحيرة ، بعد مراقبة ( الراهن ) في هذه العلاقة . ثم يعقب على الراهن ، والتاريخي بحكم شامل ، يُجمل المقارعة الغريبة المستمرة ، في مشاهدة مستمرة تؤكد أن المقارعة أو التناقض يهدم كل ما « قيل » .

إن صيغة « قيل » كما تدل على الماضي ( مفتوحا دون تحديد أو دون حدود ) بما يعنى إطلاق الزمن ، تدل على تجهيل القائل دون تعيين أو تعريف ، بما يعنى إطلاق القائل .

أما البيت الثاني عشر :

حديثُ خُرَافَةٍ منذُ القسديِّ سم وكُفُوُ السُّكَّارَى على المائدةِ

فيؤدي الوظيفة التي أداها البيت الخامس من قبل ، إذ يقف على رأس مرحلة ، أو محددا مرحلة من مراحل تطور القصيدة ، غير أن البيت الخامس أدى هذه الوظيفة بنوع من الحيدة الساكنة أو الخصوصية المستغرقة في ذاتها ، فليست الصفات فيه مترتبة على إقبال الطير بالهدى أو بالضلال ، وإن تكن له علاقة محدودة باسترسال صفات الماء ، أما البيت الثاني عشر فإنه بمثابة حكم مباشر على كل ما قيل ، وما لا يزال يقال ، بأن مياه البحيرة شاهت وتدنست واستوبأت . . إلخ . . فهذا ليس أكثر من خرافة قديمة وعيث حديث ( لئو السكارى على المائدة ) ، وإضافة وصف الحدادة مستخلص من وصف الخرافة بالقدم ، فهو ما يناسبها ، واللغو هو ما يناسب خرافات عصرنا .

ثم تتأمل الأبيات العشرة الأخيرة ، فنجد أولا : توحيد المعنى في كل بيتين ، وكأنهما جملة واحدة ، مما يشير إلى تسارع الإيقاع من جهة ، ومحاولة تجميع خطوط النسيج الفني المنسحب من جهة أخرى ، وثانيا : تتحرك أو ترتب هذه الثنائيات في

تسلسل بمنطق المراحل الثلاث السابقة ، ويعقب عليها ، ثم يرسل ( توصياته ) في النهاية يكملها بالكشف النسبي عن القناع - الرمز ، فيكون في هذا اكتمال التجربة ، وختام القصيدة .

- فالبيتان ١٤ ، ١٥ يردان على ما سبق أن « قيل » ويكشفان عن تناقضه مع سلوك القائلين أنفسهم ، فلو كانت البحيرة - الحياة قد فسدت ، واستوبأت ، وتدنست ، لكان آخري بالذين زعموا هذا أن يقضوا أيامهم في سديم السلبية ، وأن يموتوا اختياراً .

٢ - والبيتان ١٦ ، ١٧ التفاتة إلى المعاصرين ( أصحاب اللغو على مائدة السكر ) وهل يواجه السكران تحدياً أقوى من دعوته إلى الجهاد ، وأن تنكر عليه أن حياته ( الغافلة - السكرى ) ليست هي العيشة الراغبة ، وإن زعم هذا ؟ وهل هناك تحد أكثر من أن تواجه هذا السادر في خلدته ولذاته بأن ما ينعم به من ترف ومثمنة إنما هو جهد آخرين ، نصبوا أنفسهم للعمل :

وما زلت منذ ابتداء الحياة وأنت غفيرة عنها راقصة

لا بد أن يلتفتا في هذا البيت أيضاً ظهور كلمة « الحياة » التي ستعود إلى الظهور تأكيداً جديداً في البيت الأخير ، لتكون مفتاح كشف القناع وجلاء الرمز .

٣ - والبيتان ١٨ ، ١٩ بجمعان ( في وثبة واحدة ) جوهر الرد على ما زعموا قديماً ، وما عيشوا حديثاً ، ويمكن أن تدقق في صياغة البيت الأول :

عليك يدور جمال الوجود ولولاك كان بلا قاعصده

وهذا البيت مسبق بإشارة إلى « ابتداء الحياة » ، وهنا تحديد للوجود فكان المراد - رغم صيغة المضارعة - عليك يدور جمال الوجود منذ كان ، ثم تأتي « لولا » لتدل على الامتناع للوجود في الماضي : ولولاك موجودة لكان الوجود بلا قاعدة ، وقد أكدت « كان » مرة أخرى - هذا الامتداد العكسي في الزمن الماضي -

ثم تتأمل البيت الثاني فتلحظ تكرر صيغة البناء للمجهول : « قُضت » ، « بُوركت » ، ومن بعد كل منهما حال : « حامية » ، « مرضعة » وصيغة الماضي المبني للمجهول ، وتتمنى تخطي حاجز الزمن الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، وتلتقي « الحال » معها في جزء من الزمن ، إذ تثبت الصفة حاضراً ومستقبلاً ، وكأنها شرط



يقفن كما يؤكد المعنى المستمر في صيغة المبني للمجهول ، ولو أحلنا المعنى إلى عبارة متداولة لكانت : أنت مباركة لأنك كنت مَرُضعة ، وأنت مباركة مادمت أنت مرضعة للورى .

كيف تسلي « أعصاب » الفكرة في المقطعين ١ ، ٢ فتشكل المقطع الثالث ؟  
أو كيف تتغلغل الشعيرات الدموية من هذا المقطع الثالث ، لترتبط بالمقطعين المشار إليهما آنفا ؟ لقد استخدم الشاعر قاعدة التناقض ، ثم التشابه - على النظام الآتي :

( أ ) أموا القايير واستومئوا : تقيضها : عليك يدور جمال الوجود -

( ب ) فليس يفرّك يحلو الجهاد : يناسيها : فُقدتِ حامية للورى -

٤ - ثم تستخدم الضمائر في هذا المقطع ، والمقطع الختامي استخداما غير مسبق ، إذ تظهر الـ « نحن » والـ « أنت » في مقابلة مستمرة تسيطر على الأبيات الأربعة ، وتضفي جديتها الختامية المميزة -

( أ ) نسيء ( نحن ) بك الظن - وأنت - - لا

( ب ) ماذا يضيرك ( أنت ) - طيشنا ( نحن )

( ج ) لا أنت - - فيضنا ( نحن ) - ولا أنت - - غيضنا ( نحن )

( د ) وما نحن إلا - وأنت - -

٥ - إن الـ « نحن » تغلب - بجودها - على المقطع الرابع ، في حين أن الـ « أنت » تغلب بمطامها وبذلها وترفعها - على المقطع الخامس - - الذي يؤكد علاقة الانتساب بين الطرفين - - علاقة الانفصال والاتصال ، ووحدة دورة الحياة - -

إن البحيرة الخالدة ، هي الحياة ( وقد ترددت أيضا في البيتين ١٧ ، ٢٣ ) هي الأرض ، الأم ، المعطاة ، هي البشر ، أو تنحل إلى البشر ، الطير الصادرة الواردة في أسراب لا تنقطع ، تنقلب بين الهدى والضلال ، ولا تستوعب تجربة استمرار الوجود ، ودورة الحياة ، فهذا الوجود هو البحيرة الخالدة ، التي تنصاعد منها كغمام ، لتعود إليها ، وتنصاعد من جديد ، بلا توقف ، وهذه الدورة المستمرة هي القاعدة ، والتسامي بها هو التحدي الإنساني حيث يحلو الجهاد ، وعليه يدور جمال الوجود -

#### ٤ - تناقض ظاهري :

إن الشاعر هو الشخص الوحيد - كما يقرر شاعر ناقد معاصر - الذي يستطيع أن يقول في عبارة واحدة ، ودون أن تصفه بالتناقض ، أو أن نعتبر هذا التناقض عيباً : « أحب - أكره القمر !! » ( هو الشاعر الناقد الإنجليزي داي لويس ، الذي يرى أن باستطاعة الشاعر دون غيره أن يعبر عن عواطف متناقضة أو تبدو متناقضة في اللحظة ذاتها ، وأنه لا شيء يوجد في عزلة على مستوى الحقيقة - ويمضى لويس إلى مدى أبعد حين يقرر أنه ما من قصيدة - مطلقاً - تناقض قصيدة أخرى !!<sup>(١)</sup> ) وسواء قبلنا هذا الرأي أو تحفظنا في قبوله فإن « التناقض » يؤدي دوراً وظيفياً في بناء القصيدة ، وفي شدد أوصافها ، أو لنقل : توحيد عناصرها ، بأقوى مما يستطيع نشاط ذهني آخر - هنا نتذكر الأساس الجمالي الذي أرميت عليه فلسفة الاستعارة وطرافة التشبيه ، إنه التناقض أيضاً ، ولكن معبراً عنه بصيغة بلاغية هي : « إدراك التشابه في التباين » ، فإذا قلت : لقيت غصن بان ينسجم ، أو محمد أسد ، فإننا نعرف أن الإنسان مابين ( أو تناقض ) للنبات ، بل إن المرأة تدم إذا وصفت بأنها من خشب ، وأنه تناقض ( أو مابين ) للحيوان ، بل إنه يتور إذا وصف به ، ولكن الشاعر ، أو البليغ - بصرف النظر عن سذاجة المثال - رأى في باطن هذا التناقض وجسه شيء ، فالتفعله ، وجسده ، وجوهه إلى صورة سائقة ، بل دالة ، وذات جمال .

هناك ألوان أخرى من التناقض ، أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل تناقض ذات الشاعر وموضوعه القصيدة ، وتناقض حرية التخيل والتصور والإحساس ، وقبود الغالب الشعري ، ورفية عنصر من عناصر البناء الشعري في الامتداد والسيطرة على النص ، وضرورة أن يُقَنَّ بما يسمح للعناصر الأخرى بأن تعمل عملها ، وهذا ما عبر عنه بأن بناء القصيدة - في مجمله - بناء تناقض ، اختزال لكل ألوان التناقض في تناقضات البناء .

ومبدئياً من المسلم به أن الشاعر - مثل الفيلسوف أو هو يسبقه - يولد من رحم الدهشة ، ويرى أبعد بكثير مما يرى الناس ، فليس الشعر هو إنتاج ما سبق التعرف عليه مشكلاً بالصور أو مؤطراً بالموسيقى ، الشعر اكتشاف رؤية كما ترى التشابه في صميم التباين ، فإنها قد ترى التباين في دوامة التشابه ، وهذا ما يبلغه بالشاعر أن

(١) انظر كتاب : الصورة والبناء الشعري ص ٢٨ .

يقترّب من الواقع والمألوف ، ويقدمه في صورة جديدة تكشف لنا منه ما لم نلفظ إليه ، وكأنه ليس واقعنا المألوف لنا ، الذي نعيشه كل يوم .

بعد سنوات الصمت عاد العدواني إلى نشر شعره بقصيدة « مَعْرُضُ اللَّعْبِ » وهي تقوم في تكوينها الشامل على إدراك التشابه في التباين ، وقالبها الحسوري ( المفترض ) بين بائع لعب ، وشخص آخر هو الشاعر ، يُدلّ بائع اللعب بأن لديه منها « أسطورة ليس لها مثيل » ، وبعد قليل سنعرف أن الشيء موجود ، بل إنه الأصل الذي يقاس إليه غيره ، إنه : دنيا البشر !! إننا لم نعلم إلى اختيار هذه القصيدة فهي خاطفة غير مشبعة ، تعجل الشاعر في تقديمها ، ولو أنه صبر عليها قليلا ، لانتضج منها عملا فنيا معماريا قريدا ، لكنه شغل بوجه المفارقة ، وأعجبه أن تكون حصيلته تجربته الخاطفة ، ورأى - وهو على حق - أن الإطالة ، أو تنويع الصور ، سيشتت اللحظة الحادة التي يريد أن يصل بالمتلقي إليها ، ومن ثم أثر الإيجاز أو التركيز ، ولكننا نزعج أن تنوع المشاهد ، ومخاتلة المتلقي عن الهدف أو مغزى المفارقة ، ثم الكشف عنه في النهاية ، كان يمكن أن يصنع إحدى نواذر العدواني ( والمخاتلة : الحثل : التخادع عن غفلة ، والتخاتل : يقال للصادد إذا استتر بشيء ليرمي الصيد ، والمخاتلة : مشى الصياد قليلا قليلا في غفلة لئلا يسمع الصيد حسه ) لسان العرب ( وفي « أسرار البلاغة » تحدث عبد القاهر عن فائدة التجنيس بأن الشاعر المجيد « قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاهما ) غير أن ما نعتيه من هذه الإشارة السريعة إلى قصيدة « معرض اللعب » أن العزف على نغمة « التناقض الظاهري » قد بدأ في فترة مبكرة ، وأنه استمر - كما ستري - بدرجة تجعل منه سمة أساسية من سمات تركيب الصورة ، أو بناء الصورة عند الشاعر ، ولتأخذ هذا المثال من أولى قصائد الديوان ( المرتب عكسيا ) التي يتأجج فيها رقيقة العمر ، وهو يكون المقطع الأول :

أيتها السمراء ،

رقيقة العمر ،

على مذابح السفر . .

أيتها السمراء :

صدرك أم صدري ،

أَحْضَلُ بِالْثَمَرِ !!

أعطي الهوى ما شاء .

لكن لي خَمَرِي ،

في كَرَمَةِ السَمَرِ

عطرك يا وردتي

أسكر أنفاسي

فَفَرَّقْتُ وَحَدَّثِي

في نَشْوَةِ الكَاسِ

وقبل أن تنظر في هذه الأسطر من مناجاة الشاعر لرفيقة عمره ، نذكر بأن الشاعر وحده يستطيع أن يقول بصدق : أحب - أكره القمر ، ونضيف إلى هذا أننا لسنا بصدد التحليل السيكولوجي ، فمهمتنا تختلف ، وإنما تقتصر علاقتنا بالنص على التحليل اللغوي من حيث هو تركيب لغوي والكشف عن الدلالة ، التي لا يتفك عنها الكلام ، والسالفها يعني سيطرة منطق معين ، كما أن تناقضها ( قد ) يعني سيطرة منطق آخر أو غياب المنطق لاسباب ( منطقية ) !!

وتعود إلى المقطع تأمله ، ويدأبته أداة نداء ، تدل على القرب ثم يأتي المتأدى فيتحول « القرب » إلى « قريب » ، لأن « السمواء » وصف مستملح في الذوق العربي ، وله رصيد تاريخي عتد ، ثم يتحول القرب ( المكان ) والفرابة أو الفسري ( النفسية ) إلى وشيجة وصحية حين يأتي الوصف ( رقيقة ) ذات تغلغل ( رقيقة العمر ) ثم يحدث القطع فجأة ، الصدمة ، التناقض : على مذابح السفر ، الرقة أحلى ما تكون في أجواء التثمم ، والسعادة ، والفرح بالحياة ، لأن السعادة لا تتم إلا حين ترى متعكسة على وجه الآخر ، متجسدة في سلوك الصحية ، أما في « المذابح » فإن هذا لا يهون الذبح ، بقدر ما يهوكه ، وليس من شسك في أن الشاعر لم يرد هذا ، وإنما أراد أن يصف رقيقة عمره بما يعلى من معنى مشاركتها له في رحلة معاناة الحياة ، لكن « مذابح » هذه ناقضت الرقة ، حتى وإن كانت مذابح مجازية ، هي وصف للسفر !! قبل أن يستقر التناقض بين الرقة ، والذبح ، يبادر الشاعر إلى تكرار النداء ، وتكرار الوصف ، ليظل التناقض في مستوى « توهم التناقض » أو

« التناقض الظاهري » ، فهي عون له على الشدائد ، وليست - كما يوهم ظاهر العبارة - رقيقة في مذهب أو مذهبة !! فكان هذا النداء والوصف المتكررين يدعمان الدلالة المنحرفة ، الدلالة المجازية .

ما يكاد الشاعر يرمي ثمرة التناقض الأول حتى يدخل في ( تناقض ) آخر يختلف صياغة عن سابقه ، إنه يتساءل : صدرك أم صدري ، أحفل بالشعر ؟! وهنا أكثر من إشكالية ، الأولى تتعلق بالثمر المعنى ، إنه مجازي مهما كان متعلقه أو دلالة ، غير أن الثمر ( المجازي ) لصدور المرأة ، يختلف عن الثمر ( المجازي أيضا ) لصدر الرجل ، ومن ثم لا وجه للربط ، أو المقارنة ، أو حتى المقارنة ، ثم يأتي السؤال ، وهل هو سؤال العارف المقلد ؟ أم سؤال المستنكر ( استفهام استنكاري ) ؟ إذ ليس في استطاعة المثقلى أن يهمل العلامات الموجهة للأداء الصوتي ، ولابد أن يلاحظ انتهاء السؤال بعلامة استفهام وعلامة تعجب بعدها ، غير أن اكتشاف نقطة موامة بين طرفي هذا التناقض ليست بعيدة أو مضحكة ، فالعلاقة التبادلية بين الثمرين ، تجعل منهما شيئا واحدا ، ثمرات صدرها تزكي وتذكي ثمرات صدره ، والعكس أيضا وارد ، وهذه الثمرات ، في أعقاب ، أو ترتيبا على ، رقة السفر ، ولكل سفر زاد ، فإن الثمرات الأنثوية لها دور ، وثمرات الشاعر لها دور آخر ، في تجربة عمر الشاعر ، أو رحلته ، أو رحلته مع الحياة والشعر ، ثم يبدأ على الفور تناقض ثالث ، بصياغة تختلف عن السابقين ، وهذا يبدو حين ندقق في الأسطر :

أعطي الهوى ما شاء .

لكن لي خمري ،

في كرمه السمر .

لا بد أن تنبه إلى وضع « النقطة » في نهاية السطر الأول ، إنها إشارة اكتمال الجملة ، أو استغلال المعنى ، وتعني أن ما بعدها إما هو ( استئناف لكلام جديد ) - هذه واحدة ، ثم تتأمل لكن - المشددة - تنف مؤكدة الفاصل بين الجملتين !! إن المعنى الاستثنائي - أو الاستدراك - مستقر في « لكن » حتى لو لم يكن هناك مستثنى ومستثنى منه على مستوى العلاقات النحوية إن العبارتين :

حضر التلاميذ لكن « محمدا غائب » ، « وفحت الجامعة أبوابها لكن الدراسة

لم تبدأ \* تختلفان في العلاقات الدلالية بين الطرفين ، فمحمد من التلاميذ ولكن الدراسة ليست من الجامعة ، ولا من أبوابها ، ونعود إلى الأسطر التي اقتبسنا من قبل ، فنجد أن استجابة الشاعر لهواه ترتبط بالإشارة السابقة إلى ثمرات الصدر ، وتؤكد النقطة اكتمال المتن ، ويكون ما بعده استفراكا عليه أو استثناء منه ، أو على أقل تقدير انفصالاً عنه ، حين تقوم \* لكن \* على حافة الجملة الجديدة المستأنفة لمتنحها إحساساً بأنها تقيض مستقل بنفسه ، وهكذا يعلن الشاعر عن خضوعه لهواه ، واستقلاله بهوى خاص لم يعرفه غيره في نفس اللحظة ، بإثارة هذا البناء المُشكّل للأسطر الثلاثة ، ومثل هذا يمكن أن يقال عن \* الوثبة \* الأخيرة في هذا المقطع المتقنيس ، وظاهره عن وردة وكأس ، وحقيقته عن رقيقة العمر ، فهل الغرق في نشوة الكأس تعميق للوحدة ، أو خروج من الوحدة ؟ ههنا هو التناقض ( الظاهري ) الأخير - في هذا المقطع - الذي يضعنا العدواني أمامه حين يقول :

ففرقت وحدتي

في نشوة الكاس

والهم هنا أن شاعرنا العدواني أجاد هذا الضرب من بناء الصور والمعاني على ما يوهم التناقض ، فاكسب شعره رونقه الخاص ، وتوتره الخاص ، وعمقه الفكري الخاص ، وهذه الصور التي تستمد تكوينها من تعارض ( ولو متوهماً ) بين دالتين تُخصِبُ - بطبيعة تكوينها - المساحة الحالية بين طرفي الصورة ، أو حديها ، وهذا يستدعي أن يتدخل فكر المتلقى ليحلل الفراغ ويزيل التناقض ، أو يفهمه من خلال العلاقة الجدلية بين الطرفين المتناقضين المنتجين لثالث أخذ ملامحه المشتركة من كليهما ، فاكسب غموضه الفني وغيبائيته الحركة لقرينة الرغبة في الاكتشاف والتعرف ، لقد استدرج بعبارة \* رقيقة العمر \* ، ولكنه سيتوقف عند \* مذايح السفر\* ، وكيف يصير السفر ذهاباً ١٩ ثم يتوقف بحدّة عند رقة الملبحة - السفر ، وقد يتساءل حين يقرأ : \* صدرك أم صدري ، أحفل بالثمر \* : هل أصبحا صدرا واحداً ، وهل هذا تجسيد لعناق ؟ نذكر هنا بيتي الأخطال الصغير :

فمر بي كأنني لم أكن      تغرك أو صدرك أو معصمك

لو مر سيف بيننا لم تكن تعد      لم هل أجرى دمي ، أو دمك

وحيث يصطدم به « لكن » فإنه - الثلثي - سيجمع بين الطرفين في مستنتج خاص يكشف عن جانب من شخصية الشاعر الذي يستطيع أن يؤدي واجبه على أحسن صورة ، دون أن يفسد خصوصية مشاعره وتذوقه المتميز للحياة - - إلخ - ودون أن تعنى حرفية قولنا إن الصورة عند المدون اختزال ، أو تكثيف لقصيدة ، فإن قلنا من قصائده يقوم البناء فيه على هذا الأساس نفسه ، ونكتفى - مؤقتا - بأن نشير إلى طائفة من هذه الصور ، لتكون لنا وقفة مع بعض قصائده فيما بعد ، وحتى لا نطيل فيما دللنا عليه ، فإننا نترك عملية استكشاف القصيدة على ضوء تركيب الصورة لدراسة خاصة قد يأتي أولها - أما الصور التي نعني فإنها متشرة في أجمل قصائده ، وهذا بعض منها :

١ - قصي الكأس بعد الكأس حتى أفور بنشوة الروح الطليقة  
وأصبح موجة وأخوض بحسرا نجاتي في مسفاته الغريبة

( قصيدة : إليها )

إن الحركة ، والمادة السائلة تحدد المستوى الذي استمدت منه كلمات البيتين : الحركة : حسب ، بعد ( إذ ترتب شيئا على سابق له ) طليق ، أخوض - الماء ومتعلقاته : الكأس ، موجة ، بحر ، سفن غريبة -

ويإهمال حروف المعطف ، فإن البيتين ضمنا سبع عشرة كلمة ، تنتمي أربع منها إلى الحركة ، وخمس إلى الماء ، فهما معا يكونان نسبة عالية من مجموع كلمات البيتين ، والقصيدة فلسفية صوفية ، تجربة ، أو تجريب بلوغ الحقيقة ، ورفض الزيف والتسطح ، للغوص وراء جواهر الأشياء والمعاني ، والفرق فيها هو النجاة ، ومن هنا تأتي روعة الشطر الأخير المكون من طرفي تناقض ظاهري ، أو موهوم ، وتصحيح النجاة من الحياة الزائفة الهامشية في الفرق حيث عمق الأشياء -

٢ - أينها الجورية

ماذا أقول لك

مدائن الهوى الثورية

قد أسر الشيطان في سمائها الملك

( قصيدة : رؤيا حلم )

والقصيدة التي اخترنا منها هذه الأسطر إحدى معزوفات الشاعر في الغناء للحقيقة ، والآسى لمعجز هذه الحقيقة عن معايشة الواقع ، وإقناع الناس بأهميتها أو جدواها ، لقد ترامت له حورية تسبح في غمامة من نور ، وقد تعرفت عليه ، فما أنكرها ، ولكنه كشف لها عن سر إخفائه لمعرفته بها .

إننا نعيش في زمن الأوصاف المقلوبة ، فإذا كان الشيطان يفضل الإنسان أو يغويه ، فإنه يُقاوِم بقوة « الملك » المضادة التي تمثل الخير والأمل ، أما في زماننا ، فقد أصبح الملك نفسه في أسر الشيطان !! لقد أدى التناقض بين الشيطان والملك وظيفة بلاغية ، ولكن وقوع الأخير في أسر الأول أدى إلى غموض فلسفي مؤثر عن موقع ، أو موقف الخير من الشر في مدائن الهوى التورية !! .

٣ - تسائلني الغريبة عن ديارى وما علمت ديسارى أرض غربة

( قطعة بعنوان : جواب )

ولتأمل هذه السلسلة من ( الانحرافات ) في التعبير ، وما تدل عليه ، في هذا البيت المطلع ، وأولها صيغة السؤال ، وكيف أثر « التساؤل » ، والتفاعل يدل على المشاركة ( تسأل القوم : سأل بعضهم بعضا ) ولكنها سألته من جانبها فقط ، ومن ثم فإن « تسألني » لا تنفك - بالملطف القوي - عن لازم يكملها ، أضمره الشاعر وهو : وأسألها !! ولكن عن أى ديار سألتها ؟ هل سألتها عن ديارها كما سألته عن دياره . أم سألتها عن دياره هو ، فأصبح المسؤول سائلا بدوره ، الاحتمال الثاني هو الأرجح كما ستري ، وقد برشح وصف « الغريبة » أنها تسأل عن ديارها ، فهي غريبة ، والغريب لا يبدأ سؤال الناس ( المقيمين ) وإذا سأل فإما ليدل على نفسه ، وليس ليدل عليهم ، فمقتضى ظاهر الحال أن يسأل الغريب عمن يدلّه على دياره أو يعينه على بلوغها ، ولكنها ( غريبة ) سألته عن ( دياره ) فما استنكر سؤالها ، رغم عجزه عن الجواب ، فقد أجاب بأنه لا ديار له ، دياره أرض غربة ، إن هذا يعنى أنه سألها ، أيضا ، سألها عن دياره ، ثم هذا التناقض الدال في إقرار النسبة ونفيها في نفس الجملة ، فمن لا ديار له لا يقول « ديارى » وإنما يقول : أنا غريب ، أو : هذه أرض غربة .

ونكتفى بما قدمنا من أمثلة ، مشيرين إلى بعض آخر إجمالاً ، مثلما نجد في قصيدة : « خطاب إلى سيدنا نوح » ، ومطلعها .



سفينة النجاة  
تمشي في مأساة  
وفيها :  
ودومت سفينة النجاة  
في مهواه

ويكشف القناع  
عن سادة رعايع  
تصدر بالعادات والطباع  
عن رمم تحت الثرى  
ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الدُّرا

يا نوح أدركنا  
من قبل أن تغادر الحياة غرقى  
مثل ابنك المسكين

فلتأمل ما وصفت به سفينة النجاة من صفات هي ضد « النجاة » أصلا ، فهي  
في مأساة مرة ، وفي مهواه أخرى ، ولنتأمل أيضا تناقض كشف القناع عن العادات  
والطباع ، والأصل أن العادات والطباع سافرة ، بل إنها حاضرة ، ومباشرة ، هذا  
فضلا عن : سادة / رعايع . . تحت الثرى / فوق الدُّرا ، ووصف ابن نوح بأنه  
مسكين ، وتشبيه حالنا بحاله ، من حيث لم يفكر حجم الزلزال القادم .  
وفي قصيدة : « تأملات ذاتية » ومطلعها :

إيامنا تموت ،  
كالخشرات في غيوط العنكبوت  
إيامنا تموت ،  
تنحل في بالوعة الزمن  
وطل « خضراء الدمن  
المرأة الحسناء في التبت السوء »

وتركبُ الطائرةُ إلى منابرِ السُّلُفِ  
والقراءة العـــــاقرةُ تُخَطِّبُ عندها الخلفُ

.....

سألت حَقَّارَ القبـــــورِ هل تَمُّ في يديك جـــــوهرة ؟

لقد اتخذ من تناقض الظاهر والباطن ، أو الشكل والمعنى في « خضراء  
الدمى » منطلقاً لرصد سلسلة من تناقضاتنا ، فالطائرة كجهاز عصري ، فيه معنى  
التقدم ، وينقل الناس إلى المستقبل ، ولكننا مسخنا هذا الدور ووظفنا الآلة المتقدمة  
في عكس ما توديه ، جعلنا منها « خضراء دمن » أخرى ، حين اتخذناها مطية إلى  
الماضي ، وطلبنا عندها المستحيل ، كما طلبنا الخلف عند المرأة العاقرة ، وبإلها من  
سخرية مرة في اختيار الفعل « نخطب » إنه يختلف كثيراً عن : نطلب ، ننظر ،  
نأمل ... إن فيه معنى الإحاف والتعلق الشديد والإحساس بأننا في درجة أدنى من  
« نخطب » عنده شيئاً - -

#### ٥ - السخر :

لن يخطئ قارئ شعر العدوانى سريان روح السخر والتهكم في شعره ،  
والذي يعرفه عن كتب ، لن يطول انتظاره لاكتشاف أن السخرية والتهكم طريقة  
ملازمة للشاعر في التعبير عن الأشياء ، بل في التعبير عن نفسه ، والتعريف بها ،  
غير أنه لا يهبط إلى الهزء أو الاستخفاف ، إنه السخر الكاشف عن عمق البصيرة ،  
عن روح التسامح ، عن رغبة في تجاوز القشور إلى الجواهر واللباب ، عن ميل  
فطري إلى تجنب الصدام والحدة بتحويل موضوع الصدام إلى مفارقة ، أو « نكتة »  
وإن تكن اللمعة أو المحزنة ، عن فرح باكتشاف صور وإبعاد وعلاقات غير مألوفة ،  
لأشياء تبدو لنا مألوفة ، إننا نجد هذه الروح الساخرة ، وهذه القدرة على التهكم في  
كثير من الصور التي مرت بنا ، وما تناقض الدلالة - في بعض ما يدل عليه - إلا  
وجه من أوجه التهكم . وهل يستحق من يركب الطائرة مسافراً إلى الماضي غير  
السخرية ؟ وهل يستحق من يطلب الذرية من امرأة عاقر غير التهكم ؟ قد يناسبه  
وصف « الغباء » ، ولكن شاعراً آخر غير العدوانى يمكن أن يقول هذا ، مُجَرِّحاً ،  
أما هو فيكتفى بتسجيل المفارقة ، وكلماته ترسم ابتسامة حزينة . . فيها من الأسى

والدهشة أكثر مما فيها من اللوم أو التأنيب ، ويمثل هذه الشفافية ، وهذا التحفظ يمكن للشاعر أن يقترب من صورة نفسه ، ساخرًا ، متهكمًا ، دون أن يقصد - بوعي - إلى هذا ، ولكن خطوط قلمه ، وهي تغوص في أعماقه ، لا بد أن تلمس هذا المستوى الراسخ في دميته ، وتكوين نظراته للأشياء ، وقد كانت لنا وقفة مع قصيدة « اعتراف » ، فهل نخطئ روح التهكم حين نعيد قراءة المطلع من منظور آخر :

حدثت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي !!

بل لاح لي حشد من الظلال ..

جميلة الشكل

لكنها ، والسفا !! ليست لي !!

في غير المستوى الشعري ، وتمتدح عن هذا التصور ، قد يعني الأمر مجرد نكتة على هذه الطريقة : بصيت في المرآة ، لفت واحد شكله جلو ، للأسف ، ما كانش أنا !!

لقد أدى التهكم وروح السخرية وظيفته فنية وسيكولوجية بالنسبة للشاعر ، والشاعر ، فالصورة التهكمية الساخرة إحدى قدرات الشاعر الطبيعية ، لأنه يسير الأشياء والمشاعر ، ويرفض المألوف ، ويقيم علاقات وتركيبات جديدة ، ولا يصف الأشياء بل يصف شعوره بها ، أو كما يبدو له . لهذا اقتصر إطلاق وصف المقلق والفعل - عند القدماء - على الشاعر الذي دخل في منافسة أو مهاجمة وتغلب فيها على خصمه ، واعتبر الهجاء باباً من أبواب اختيار القدرة المصورة ، الصورة الساخرة - كما سبق ذكره - تقصد إلى الصميم في عبارة مركزة ، مثل خطوط الكاريكاتير ، وقد رسم العدواني عدداً من هذه الصور في عبارات مركزة ، تنتمي إلى نهج التناقض الذي وقفنا عنده بشيء من التفصيل ، والتناقض ، في ذاته ، داعية للسخر ، مجسد للتهكم ، مجسد للحقيقة في ذات الوقت :

رأوا وجه الظلام فأذكروه

ولولاهم لما كان الظلام

مثلاً يفعل رسام الكاريكاتير في رسم شخص طويل العنق مثلاً ، فيسرف في

إظهار هذه الصفة حتى يلحقه بخراطيم المياه ، هذا فضلا عن رسم ( المعاني ) كأن يرسم وجهها على هيئة طبل ، أو رأس أفعى مثلا !!!

مع أن الشاعر يتكلم عن معنى مجرد ، أو تجریدی ( الغلام ) فإنه استخدم كل عبارات التجسد ، ليدل على التوصل والتذلة ، أكثر مما يدل على علاقة السبب والنتيجة ، إتنا هنا لسنا بصدد أشخاص صنعوا ظلاما ، وأنكروه ، أو استكروه ولكن الظلم ( والمادة اللغوية واحدة ) والظلم يصدر عن إرادة ، وينزل بكائن حتى ، والتكر له تذلة وإصرار على الاستمرار ، ودلائل « الفعل البشري » ماثلة في انتقاء المفردات : رأى - وجه ، أنكر ، وعلى سبيل تقريب المعنى ( الساخر ) المستكن في المفارقة ، لو وضعنا كلمة ( الغلام ) مكان ( الظلام ) لصح المعنى ، ولدل على ما يريده الشاعر :

« رأوا وجه الغلام فأنكروه »

ولولاهم لما كان الغلام »

فصانعو الظلام ، المتكرون لما صنعوا ، يستحقون أن يوصفوا بما يوصف به من صنع غلاما ، ثم أنكروه ، وهذا التكران ، أو التكر سيدل على إشاعة الصانع ، أو إشاعة الصنعة ، أو إشاعتها معا .

هناك قصائد - وليس مجرد صورة في سياق - جدلت بتاتلها على تناقص ساخر تهكمي ، ومصدر التهكم في أكثر الصور والقصائد يرجع إلى غياب المنطق أو قلبه بالكلية ، مثل تلك الصورة المتقدمة ، فإن المنطق يحكم بأنه لا وجه للدهشة أو الإنكار حين يشاهد الإنسان شيئا هو صانعه أو سببه ، إلا أن تكون الغفلة والغبارة من صفاته ، أو تكون الصفاقة وسوء الطوية من أساليب حياته ، فإذا رأى الظلام وأنكروه إنكار الغبارة أو إنكار سوء الطوية فإن هذا عكس الترابط المنطقي الراسخ بين السبب والنتيجة . وهذا أمر أكثر وضوحا ، ودلالة على نهج الشاعر في بث روح السخر ، وتحديد نظراته التهكمية حين يجعل « السفسح » في موقع التفسير لعننى « القصة » والحكم عليها ، أو يحمل « الجاهل » إلى منصة التقييم وإصدار الأحكام :

قالت لى السفسح حينما

رحلت أغنى للقمم :

ألمت تدرى أيها المفتي .. ما القمم ؟

كانت سفوحاً مثلنا

ثم أصابها داء الورم !!

وفي سياق « شطحات في الطريق » يرسم صورة هذا الجاهل المكابر :

ومكابر والجهل ملء إهابه ليست له العليا دار قرار

ولكنه ، مع هذا ، خلع اليسار عليه برودة ناعم ، فعشق الكرى ، والتف حوله  
الفارغون فأفرغوا في أذنيه الإطراء حتى قاس عقله بثروته ، قراح يجاور الشاعر الذي  
ازدري ما يقول ، وقدم له البديل الذي يليق به :

قل للذي ظن المعسالي سبعة المجد غير بضاعة التجار

قدح النور على الدرا واتعم بما فوق الثرى تسلم من الأتار

وإذا لردت سيادة ومجادة وتغنص للتعظيم والإكبار

فادفع إلى الزمار بعض دراهم يعلى سماء علال بالزمار

ثم يأتي دور القصائد التي شكلت على هذا الأساس التناقض ، فإذا هي من  
الكثرة ووضوح التهج بحيث تعد سمة أساسية من سمات أسلوب الشاعر ، وإن لم  
تكن « التناقضية » الطريقة الوحيدة لبث السخر وتفيه التهمك مثل صورة هذا الرجل  
الكرسي الذي تجده في المقطع الثاني من « تفاريق » :

لولتك الاناسي

أنا أعرفهم ..

منذ قديم الأزل ..

لولتك الاناسي

لكنني جهلتهم ..

أعملت فيهم مغولي

منذ غداؤ كراسي

في أشد الروى الفكرية - عنده - حلقة وحزنا نجد التهمك والسخرية يشكلان  
الصور ويلونان الأفكار ، تبدأ قصيدة « مدينة الأموات » بمطلع يتناقض العنوان :

يا صاحبي

إياك إن تُرَاعَ عما تشهد

وهذا النداء التحذيري يتكرر أربع مرات في القصيدة ، تعقبه في كل مرة صور  
هي الروح والفرع المدينة ميتة تخارب الحياة ، ومن ثم لا يكون لهذا النداء التحذيري  
من وظيفة إلا إثارة السخرية ، والتهكم من حال هذه المدينة ، وفي قصيدة « أريد أن  
أفهم » يقيم البناء على طرح سلسلة من الإشكاليات المتتابعة ، التي تحس النظام  
الاجتماعي في صميمه ، ويطلب فيها الرأي أو الفهم ، غير أن طريقته ذاتها تتطوى  
على السخرية ، لكنها سخرية اليأس ، وأنه لا أمل في تغيير شيء :

أريد أن أفهم ؟؟؟

إذا عصى القطيعُ رأيَ الراعي

وراح في ضلاله يجرى ..

أتركُ القطيعَ للضياع ؟

في مهمّةٍ قُتِرَ ..

.....

إذا طلبنا الرأي من غير ذويهِ

وجائنا بالرأي من لا رأى له !

إذًا ما نقصده ونبتغيهِ

مشكلةً نحلُّها بمشكلة ؟!

.....

البدر قد ينير للصّورِ دريها

إلى خزائن القصورِ

وقد ينير في النفوسِ حيها

للإثم والفجورِ ..

فهل يلام البدرُ في السماء

على اضطراب الأرض بالاهواء ؟

.....

إن التهكم هنا في طرح الأسئلة ذاتها ، إنها لا تتعرض لقضايا « خلافية » بالمعنى أو المبنى الحقيقي ، إن جوابها واضح ، بل إن الجواب متضمن في طريقة طرح السؤال : إذا طلبنا الرأي من غير ذويه 12 هل يلام البدر في السماء ؟ وهذا مصدر التهكم في هذه السلسلة من الأسئلة - الصور التي شكلت مراحل القصيدة وإطارها الشامل ، ومثل هذا نمطه أيضا في قصيدة : « ابتسمي » ، وفعل الأمر هنا يستدعي فعل الأمر التحذيري الذي يدتأ به مدينة الأموات ، وصيغة السؤال في « أريد أن أفهم » ( فهي جميعا صيغ إنشائية وليست خبرية أو تقريرية ) وفي أعقاب طلب الانسجام ما يحمل دلالة مزدوجة ( وهي ضرب من أضرب التناقض الظاهري ، أو الموهوم ) فهي من جانب تبدو استجابة طبيعية ، أو انسجام حقيقية لأنها انسجام الاستهانة والأدراء للمشاهد ، ومن جانب آخر هي مجازية ، أو مناقضة ، لأن ما بعدها يشير التفرز والتفرز ، وهذا واضح منذ المقطع الأول :

ابتسمي

ابتسمي .. إن الدباب شائنة الطين

مَنْ خلق الله الدباب !

فابتسمي .. إذا سمعت للدباب ضجة

على الرياح والتجوم والسحاب

فإنها زمزمة الدباب !!

إن الانسجام في مواجهة الكوارث والتناقضات لن يكون إلا سخرية منها ، واستهانة بها .

#### ٥ - ثلاث قصائد :

وقد آثرنا هذه القصائد الثلاث تحت رابطة أنها تأخذ رمز « الحيوان » وأنها قصائد ساخرة ، وأنها تتدرج أو تختلف في درجة السفور الفكري أو الغموض وأنها - أخيرا - تنتشر على مساحة زمنية ممتدة بدرجة توضح مدى شغف الشاعر بهذا النوع من القصائد ، وهذا النهج من التصوير .

١ - إلى القطيع : يناير ١٩٦٧ .

٢ - معزتنا العجفاء : ديسمبر ١٩٧٣ -

٣ - أفكارنا دجاجة : يوليو ١٩٨٠ -

وواضح من تسمية القصائد أنها اتخذت من الحيوان رموزا ، ولكنها لا تقتل - حين نقرأها - نخط تطور مطرد ، أو خط تراجع ، وإنما تقوم كل تجربة بكيانها وشرط موضوعها وظروف نظمها ، وقد يكون سفور الرمز أو غموضه مرتبطا بالمتحدث عنه ، وليس بالمتحدث إليه - إلى القطيع \* افتتاحية عام النكسة \* فيها نبوءة الكارثة ، وغفلة القطيع عما يدبر له ، في الشهر نفسه صدرت رواية \* ميرامار \* لنجيب محفوظ ، تنبئ بالكارثة القادمة ، وهكذا يثبت الأدب المرتبط بوجدان شعبه أنه الأكثر صدقا ، والأفقه رؤية - واكتشاف التوازي والعلاقات بين الأطراف قريب ، والشاعر موجود في داخل القصيدة ، فهو الصوت المتحدث عن الجميع ، ولهذا بقيت القصيدة صورة ساخرة تنتمي إلى شاعرها أكثر مما تنتمي إلى طابع الرموز ، والنهكم نفمة افتتاحية ، مستمرة :

بُشْرَاكَ يَا قَطِيعُ !!!

بعصرك الزاهي البديع

الذئبُ والجزائرُ قد تَنَسَّكا

والنابُ والسكينُ أصبحا لكا

ويعتمد بناء القصيدة على تكرار هذا المقطع بتنويعات مختلفة متقاربة ، يتحرك في أعقابها الشاهد البؤري قليلا ، وكأننا نكتشف جوانب من صورة بانورامية وبهذا الكشف تأخذ القصيدة شكل \* المونولوج \* فالشاعر فيها هو المحاور والمردد ، معبرا عن أساء الخاص ، لغفلة القطيع عما يزيف من حوله ، ويدبر له -

ولا تقل القصيدة الثالثة عن الرسالة الموجهة إلى القطيع مباشرة ومحددا رغم التعلق بالرمز ، وهذا واضح حتى في تكوين العنوان ، إنه لا يتحدث عن دجاجة ، أو يصور دجاجة ، ولكنه يحدد مراده ، فهذه الدجاجة هي على التحديد «أفكارنا» !! وبهذا أوقف الشاعر تيار التفاعل مع التكوين الشعري ، وحوله إلى تيار انتظار وترقب لما يسفر عنه هذا التنظير ، فهبط بالتوتر الدرامي إلى الحد الأدنى ، وصعد بحالة التلقي وجهد الكشف عن أوجه التشابه ، وفي هذه الحدود قدم صورة ساخرة



للمعتفين وأدعياء الفكر ، ورغم وصف نتائجهم بأنه « دجاجة » ، وليس هذا بالمعنى  
البيد ، حيث يشيع وصف طائفة أو طوائف من أهل الثقافة والفسكر والفن بأنهم  
« مَدَجَّتُون » مستأنسون ، فإنه يتجاوز إحياء هذه المقولة الشائعة فكريا وفنيا ، حين  
يحدد موقع هذه الدجاجة المعجبة في حياتنا العامة ، ويرصد تطلعاتها ، وصور تجلياتها  
وخداها ، ويلبسها ثوبا إنسانيا حينا ، ووحشيا حينا آخر :

أفكارنا دجاجة

في كتف السلاطين

غراجة ، ولاجة

في قُرُ أصحاب الملايين

ويبشها بثمر حسب الحاجة

ويعود الشاعر بعد المقطع الأول إلى ما سبق اعتماده في القصيدة السابقة :  
فهناك تحدث إلى القطيع مباشرة ، وهنا ترك الحديث « عن » الدجاجة ، ملتفتا في  
المقطع الثاني بالحديث « إلى » أمة الساكنين ، ليكون المقطع الثالث تذكرا - مع  
تنويع - على المقطع الأول ، وتحدد به صفات ، أو تجليات هذه الدجاجة المعجبة .

لقد نجت « معزتنا العجفاء » من كشف القناع الرمز - رغم الإضافة - ومن  
قطع سياق الصورة « بالالتفات إلى » ، أو « التخاطب مع » ، وبقيت صورة داخلية  
لمعة من طراز فريد :

معزتنا العجفاء

معزتنا العجفاء تكره الشطور

تزعهم أنه ذئب عفور

بليس صورة الإنسان ..

فليبتعد إذن عن ساحة البستان

ويرتك الأمر لها

تلعب بالبستان مثلما تشاء !!

\* \* \*

معزتنا العجفاء - - !!  
 طاحونة شهواء  
 شرهة الأضراس والأمعاء  
 ما شبت يوماً  
 وإن تشيع آخر الأيام  
 من موائد الطعام - -  
 روح الجراد في ضميرها المسعور  
 لا تبقى ولا تلبث  
 تلتهم الزرع وتشرب المطر  
 حتى منازل السم - -  
 عالت بها ، فأنقلت خرابة صماء  
 \* \* \*

معزتنا العجفاء أصبحت  
 ذات طابع شرسة  
 وشهوة مفترسة  
 كم مضغت الثوب  
 ولجست جلودنا - -  
 وكلما مرت على أشيائنا المقدسة  
 تترجت فيها !!  
 وكشفت عورتها لنا بلا حياء  
 \* \* \*  
 يا قمر السماء أنت حر فاعرب  
 خل ليالينا على ظلامها - -

تَقَرَّبُ

لقد شهدت ساعة المساء

معزتنا العجفاء

تنزّو إلى السماء ...

بنشوة بهيمية

تقول : تنورُ النجوم جاد لي

بهية إلهية

أهدى إلى قرص خيزة سماوية

لحملة صينية الضياء

\* \* \*

يا قمر السماء أنت حر فلحرب

من قبل أن تُصبح عاجلاً أو آجلاً

رجيع لُقمة تحترها معزتنا العجفاء

معزتنا العجفاء

الكون كله في شرعها

عُشْب وماء ...

\* \* \*

لا نستطيع أن نتزع هذه القصيدة من سسباني الظروف التي عاصرت نشرها ( ديسمبر ١٩٧٣ ) ولن نجد مشقة في استعادة مجمل الملاحظات المتداخلة في تلك الفترة ، على المستويات العربية ( من حيث ظروف كل بلد في ذاته وعلاقاته العربية والعالمية ) والعربية - الإسرائيلية ، والعربية العالمية . ومن أهم الملاحظات ما حدث في أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ من استمرار توقف الحرب لغير ما هدف محدد ، وبدائيات الحديث عن مصالحات مشبوهة والتلويح بأمال مطمورة ، وانكفاء كل بلد عربي على ذاته ، كرد فعل لما يجري ، وارتفاع نبرة التضامن القبلية والنصرة الإقليمية ، مما أعان بعض الحكام على استغلال هذه الموجة في التمكين لأنفسهم تحت شعار ضبط الأمور ، والاهتمام بالشؤون الداخلية للوطن !! وليس من مهمة النقد أن

يحدد انعكاسات هذا الواقع المرحلي المضطرب على القصيدة ، أو أن يحل « مشكلة » الرمز ، ليخبرنا أن « معزتنا العجفاء » يحتمل أن تكون « فلانة » من الناس ، أو « فلانة » من الدول ، فالاهتمام بالسياق الفني لتجربة الشاعر المبتدئ أهم من الخوض في سياق الظروف ، التي قد تضللنا وتذهب بنا بعيدا عما استكن في ضمير الشاعر ، فلنقل إذن إن « معزتنا العجفاء » هي الغرور ، هي الضعف المتحكم ، هي الحيوانية التي تفسد الإنسانية ، والتهافت الذي يعادى السمو ، هي ضيق الأفق الذي يحكم ويتحكم في مفاهيمنا ومستقبلنا ، ومن هنا هي قصيدة تحذيرية ، وإن تكن بالأسه ، تطلب الهرب وتحرّس عليه ، دون أن تحض على المقاومة أو ترسم طريق الخلاص ، ومهما يكن من أمر فهي قصيدة الختام لذلك العام الدامي ( ١٩٧٣ ) المليء بالتناقضات ، حتى أيام الفرح القليلة فيه كانت دامية ، وسرعان ما اكتسحتها أحزان مؤيدة ، ثم هي - بالإضافة إلى ما سبق ، وبالسباق الفني أيضا - تقع في المرحلة التي يمكن اعتبارها قمة النشاط الفني للشاعر ( السبعينيات ) وقمة اعتباره الاجتماعي والفني كمؤثر وموجه لحركة الجهار الثقافي في الكويت ، وأب روجي لشعراتها -

ولعلنا حرصنا في هذه الدراسة على ألا نعطي أحكاما أو استنتاجات خارج النصوص ، إلا في حالات قليلة جدا ، ولم نرتب عليها أي تصور فني أو فكري ، وسنجازف الآن بتقرير حقيقة واحدة نتخذها مدخلا إلى تحليل هذه القصيدة وفهمها ، وهي أن أحمد المدوّكي شاعر وكاتب اجتماعي شعبي النزعة « ابن بلد » ( وهذا يتضمن أنه « ابن نكتة » أيضا وهل نجيب وجه النكتة أو مغزاها ، في أن هذه المعزة « الأثنى » العجفاء تنتهي القمر « الذكر » وما يدل عليه هذا من أنها « أجهزت » على أهل الأرض ٩١١ ) .

أما الموقف الاجتماعي فهو مائل في مضمون القصيدة ، أو خلاصتها الفكرية ، أما النزعة الشعبية فإنها تستند إلى هذا الموقف الاجتماعي ذاته ، ثم تتجسد في اعتبارات فنية روعيت في تشكيل القصيدة ، أولها : الشكل الحكائي الذي صوّر به « شخصية » هذه المعزة ماضيا وحاضرا وتطلعا ، مما يعني أنه صنع حكاية ممتدة في زماننا الحاضر ، « وسنرى أثر هذا التطور الزمني في تعميق البناء الدرامي من خلال جذلية المراحل » وثانيها : لا بد أن يستدعي استخدام المعزة في القصيدة تراثا شعبيا

كثيلاً من الحكايات و « الحواديت » والحسزاوى ( الألفار ) عن هذا الجنس من الحيوان ، وإلى هذه النزعة الشعبية يعود إشارته لتطلق الشائع للكلمة « معزتا » ، مجافياً - نسبياً - النطق الفصحى ، فالعز اسم جنس ، واحده معز ، والماعز الواحد من المعز للذكر والأنثى ، أو الأنثى : ماعزة ، والمعز : الأنثى من المعز والظباء ، وبهذا ينتمى ما آثره الشاعر إلى لغة الاستخدام العام ، ويتأكد هذا بتلك الإضافة ( النسبة ) فهي ليست مجرد « معزة » إنها « معزتا » وهذا إشار آخر لطريقة القص الشعبي ، حين يتكلم راوية الحكاية بلسان الجماعة ، غير أن لهذه الإضافة وظيفة أخرى ، هي تعميق الشعور بالمقارعة فهي « معزتا » ، ومع هذا لم نَجِدَ منها غير المتاعب ، وما هو أكثر من التهديد والحرب .

لقد عدل الشاعر عن اختيار الألفاظ أكثر من مرة ، ليقترن من القاموس الشعبي الشائع أو المألوف ، وإن لم يغادر دائرة الصواب ، مثل إشار الناطور ( وهو الناظر ) والطاحونة ( وهي الطاحون : آلة الطحن ) وممثل : « قرص خبيزة » و« صينية » فهذه تعبيرات شعبية لم يقلل من إحسانها بها على المستوى الفني الذى أرادته الشاعر أنها وضعت فى علاقة مبتكرة ، « قرص خبيزة : سماوية / صينية : الضياء » فهذا محك الشاعرية ، ومن صميم مقدرة الشاعر ، وهذا هو الجانب الثالث الذى رسخ به الشاعر الطابع الشعبي للتجربة ، وإن يكن هذا الجانب يتجاوز المفردات التى وقفنا عندها مستندين إلى المعجم ، إلى مفردات القصيدة بوجه عام ، وهى تكاد تكون عامية جافية ( تكاد نقول إنها لا تحمل طاقة شعرية فى ذاتها ) مثل : الأضراس - الأمعاء - خراية - لحست جلودنا - لقمة - نجر - - - ) ولكن سياقها التركيبى ، وطبيعة الموضوع جعلنا من هذه المفردات علامات مؤثرة ، موجهة لشحنة الانفعال ، ومحافظة على المستوى النقدي التهكمى ، الذى ما كان له أن يستقر ويتمكن بكل هذا الرسوخ لو أن الشاعر « ارتفع » بمستوى لغته إلى صيغة مأثورة ، أو « كليشية » ، وهو ما يعبر وغرابة التخيل ، وقد لجأ الشاعر إلى صيغة مأثورة ، « لا تبقى ولا تذر » ، وهذا أمر رابع ، وإن لم يأخذ امتداداً مباشراً فى القصيدة ، بل إنه يتداخل ، أو يمتزج مع « الاستسناخ » عن لغة الشعب ، التى رصدنا بعض مفرداتها ، وهذه بعض تراكيبها : ما شبع يوماً ولن تشبع آخر الأيام - مضغت أثوابنا ، لحست جلودنا ، كشفت عورتها بلا

حياء ، وأحسباً - أو خامساً - فإن هذه النزعة الشعبية تتجلى في الوزن الذي آثره الشاعر ( وما أجدر هذا الجانب في القصيدة بمبحث خاص ) وقد استخدم الشاعر تنويعات مختلفة ، بل متباعدة أحياناً ، وإن انطلقت من أساس واحد ، هو « مستعلن » ، وهي التفعيلة الأساسية المكررة لبحر الرجز ، غير أنها - في هذه القصيدة - تتحول حتى تتداخل مع البحر البسيط ( المنهوك ) حيناً ، والنسرح حيناً آخر ، بل قد تستعير من البحر السريع أحد أضربه : « مستعلن مستعلن فاعلان » ، ويسوّج للشاعر هذا التوسع في الحركة بين البحور أنها مستمدة ( في حدود استخدامه لها ) من جذر واحد هو بحر الرجز ، وأنه - الشاعر - لم يلتزم بالبحر في صيغته النامة أو المجزوءة ، وإنما اكتفى بالواحدة ( التفعيلة ) فقط ، ونحن نعرف أن الرجز من أقدم البحور العربية ( زعم البعض أنه أقدمها على الإطلاق ) وأنه كان بمثابة القالب الموسيقي الشعبي منذ الجاهلية ، ورغم الترويع له لزمان محدود في العصر الأموي ، وقد وصف بأنه - موسيقياً - قريب من الشر ، وهذا يتفق أن يقع في لغة العوام كثيراً ، بل يطرح بعض الباحثين ( إبراهيم أنيس ) احتمال أن هذا البحر - منذ العصر الجاهلي - قد اتسع للهجات العربية ، وأنه كان يمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعاً ، فلمننا الآن أكثر اقتناعاً بطبيعة التلاؤم بين التفعيلة الأساسية التي كوّن الشاعر عليها الهيكل الموسيقي لقصيدته ، وموضوع القصيدة ، والطابع الشعبي المتمثل في أسلوب حكايتها ، ومفردات وتراكيب عياراتها .

واستكمالاً لإطار القصيدة ، واضعين في اعتبارنا أن الشاعر آثر الارتكاز على التفعيلة دون اهتمام بالجانب الكمي ( توارن التفاعيل أو تساوي الأسطر ) نلاحظ أنه قسم قصيدته إلى خمسة مقاطع ، تفاوتت في عدد التفاعيل ، ولكنها سلكت نسقاً محدداً في عدد الأسطر فتالت على هذا النحو : ٦ - ١١ - ٨ - ١١ - ٦ ، فلو تحولت هذه الأعداد للأسطر إلى رسم بياني ، لشكلت نسقاً محدداً يدخل التفعالي مركز في ستة أسطر ، وختمت بمقطع انفعالي يساويه في عدد الأسطر ، ولما وج وصف « معزتنا المعجزة » في أحد عشر سطراً ، ولما وج الحوار مع القمر ، أو الإفضاء بالخوف إليه ( وليس عليه ) فيما يساوي هذا العدد من الأسطر ، وفُرق بين الموجتين مقطع منفرد من ثمانية أسطر ، يستمد طبيعة تكوينه الفكري والعاطفي منهما معاً ، فهو يتحدث عن « معزتنا » في الماضي ، بدءاً ، ويختم بإطراح الحياء ، وكشف العورة ، والتبرج ، ثم يبدأ المقطع التالي ( الرابع ) ينتج فيه الحديث إلى

القمر ( وليس عنه ) وليس تطلع معزتنا المعجفاء إلى القمر وتهديده إلا إيماننا في أطراح الحياء ، وادعاء التبرج ( القمر رمز الجمال المفرد ) والنشهر بالنفس وليس بالحصم ( كشف العورة ) ، إننا نسلم بأن عدد التفعيلات يختلف بين سطر وآخر ، بل يبلغ التفاوت أحيانا أن يكون السطر من تفعيلة واحدة ، وأن يكون غيره من أربع تفعيلات ، والسطر الشعري - كوحدة صوتية - سيختلف مداه حتما حين نعتد على عدد مقاطعه ، ونوع هذه المقاطع ، ستختلف المسافة الزمنية ، ولكنه كوحدة معنوية ، وشحنة انفعالية ، سيتساوى كل سطر - رغم التفاوت الكمي - مع الآخر في استكمال البناء الهيكلي المركب للقصيدة ، ومن هنا يتسق التسق الصوتي بعدد الأسطر ، بالشكل المشار إليه سابقا .

ثم تتأمل مكونات المقاطع الخمسة :

١ - تبدأ المقاطع الثلاثة الأولى بعبارة مكررة \* معزتنا المعجفاء \* ، وبهذا التوالي :

معزتنا المعجفاء تكرر الناطور .

معزتنا المعجفاء طاحونة شهواء

معزتنا المعجفاء ذات طابع شرسة

إن الرباط المنطقي واضح بين ( هذه المقاطع ) الثلاثة ، فهي تكرر الناطور لأنها شهواء ، وهي شهواء لأنها شرسة ( كما يصبح العكس ) وهذه الشراسة مقدمة للمقطعين الأخيرين ، وفيهما تتجاوز شراسة المعزة عالم البشر إلى مدار القمر .

٢ - يبدأ المقطعان الأخيران بعبارة واحدة :

يا قمر السماء أنت حر قاهر

والتكرار هنا تصاعدي أيضا ، ففي دعوة الهرب الأولى تخويف للقمر ، يبدو كاحتمال أو استنتاج :

لقد شهدت ساعة المساء

معزتنا المعجفاء

تنزرو إلى السماء

بنشوة يهيمنة

فالقمر عرضة لأن يعتدى عليه اعتداء جنسياً ، لكنه في المقطع الأخير ، عرضة لأن يفقد وجوده بالكلية ، لأن معزتنا العجفاء قادرة على أن نهضم كل شيء ، ونرى في جميع مظاهر الكون أنها خلقت لتأكلها :

الكَوْنُ كُلُّهُ فِي شَرْعِهَا  
عَشْبٌ وَمَاءٌ !!

١ - ترددت عبارة « معزتنا العجفاء » في جميع المقاطع ، أخذت مكان الصدارة في المقطع ١ ، ٢ ، ٣ ثم توسعت في المقطعين ٤ ، ٥ حين تصدّر القمر ( وذكرت مرتين متعاقبتين في المقطع الأخير ) -

١ - في المقطع الأول تغلب الأحكام التقريرية حيث تدفع صورة المعزة في وضعها الماضي المستمر ( المضارع تحوي ) ولذا ترددت هذه الأفعال :

تكره - تزعم - تلعب -

( ولا ينبغي أن هذه الكلمات أحكاماً تقريرية أنها صورة من حيث إنها فعل ) -

٢ - في المقطع الثاني تتكرر الأدوات الدالة على الحسم ، فكان صفاتها في الماضي ، هي صفاتها في المستقبل ، بلا نهاية :

ما - لن - لا - حتى -

الزمن جزء أساسي من دلالة ما (الماضي) ولن (المستقبل) ولا ( الآتية ) وحتى ( المستقبلية بحسب ما تضاف إليه من زمان أو مكان ) : سرت حتى الفجر ، أو : سرت حتى مشارف المدينة ، ففيها معنى الحسم : النفي في الأدوات الثلاثة الأولى ، ويلوغ الغاية في الأداة الرابعة ، وهو حسم محدد من جانب واحد : الماضي ، المستقبل ، الحال ، وبهذا تتكامل فيما بينها وتحميط بأزمة الصورة .

٣ - يأخذ المقطع الثالث صيغة الإحصاء للاتجاهات التي ترتكبتها ، وأدوات العدد المستخدمة لا تقف عند غاية ، بل تدل على الكثرة ( كم ) والترابط كشرط مستمر لا يتوقف عند حد ( كلما ) : كلما حدث كلما ترتب عليه كبت !!

٣ - المقطع الرابع ، رغم صيغة النداء والتوجه إلى القمر ، ليس له إيجاب أو هدف الالتفات ، إنه مستوى آخر ، أو صيغة أخرى من صيغ التعجيز من أفعال معزتنا وطموحاتها الشريرة ، فهو وصف لها ، وإن تصدره نداء القمر ، وفي هذا النداء معنى التحسر ، أكثر مما فيه من التحذير -



4 - في المقطع الرابع تتكرر صيغة الأمر ، وهو هنا رجاء :

اعرب - غلب - تغرب

5 - ويرتبط المقطع الأخير ، بالمقطع الأول ، والثاني ، والثالث ، والرابع من خلال صفة أساسية هي الانفرادية ، والاجتناح : فهي في المقطع الأول ( تلعب بالبيستان ) والثاني : ( ما شيعت ١٠٠ ولن ) والثالث : ( شهوة مفترسة ) والرابع ( تنزو ) وأخيرا :

الكون كله في شرعها

عشب وماء

هذه محصلة مقدمات ، تامت تناميا دراميا ، يعمق مجراه عبر المقاطع ليصل إلى هذه الغاية الإجمالية ، التي سوغت كل الصفات قبلها ، إن جوهر تكوينها مائل في معاداة الفعل الإنساني :

رُوحُ الجرادِ في ضميرها المسعورُ

فهي عدو لشارل السمر ، وعدو المقدسات ، فلا غرابة إن أجهزت على الأرض ثم تطلعت إلى السماء .

إن تصيّد الفارقة ، أو رصد التناقض ، الذي نعتبره ركيزة فن العُدوكي الشعري ، يتحقق في هذه القصيدة ، على مستويين من التوافق والتناقض :

المستوى الأول : وصف المعزة بأنها عجفاء يتوافق ونهمها لأن تأكل ، وتأكل بلا توقف - ويتناقض وتطلعها إلى السماء وتهديدها القمر ، فهذا من غرور الأقوياء .

المستوى الثاني : إن كل مرحلة تمهد لما بعدها من صفات وأفعال تنسب لهذه المعزة ، فهي تتوافق وتساعد الفاعلية والشراسة دون مقاومة مؤثرة .

وتتطوى كل مرحلة على نفي ما قبلها ، فمطلبها الأول : أن تلعب بالبيستان ، وفي الثاني : ما شيعت ، وفي الثالث : شهوة مفترسة ، وفي الرابع : تقول : تنورُ النجوم جاذ لي . - وأخيرا الكون كله في شرعها عشب وماء !

إنها « شخصية » تولد على رأس كل مرحلة - - لم تتخل عن جوهر تكوينها ، لكن ( ملحوظاتها ) تنامي ، بما يتفق مع البداية ، وينتهي في نفس الوقت .

إننا - في ختام القصيدة - حيال معزة \* أسطورية \* لا علاقة لها بقدرات المعزة الحقيقية : هذا التهديد للبشر ، وكراهية الحياة ، ولتحدى المقدسات واشتواء السماء ، وتوعد القمر ، يجعلها معزة أسسـطورية ، ولكن : كيف تدرجت معزتنا العجفاء ( الواقعية ) إلى هذا المستوى ( الأسطوري ) في بناء واحد متماسك ؟ هنا نتذكر الإطار الشعبي وأدوات تثبيتته ، وفي هذا الإطار الفولكلوري استطاع المَدُونِي أن يرسم لنا معزة ( فولكلورية ) شيطانية ، لم يسبق إليها خيال شاعر ، بالتوان هي مزيج متبادل من الواقعي والأسطوري .

\* \* \*

## ٦ - الصور الجافية :

ثم ، لابد أن نلفتنا « ظاهرة » الصور الجافية ، إلى درجة القبح ، والتفرد ، والاستبشاع ، وهنا نستحضر ثلاثة مبادئ : أن تحسين القبح وتليح الحسن ، إحدى قدرات أو مقاييس مهارة الشاعر ، فهو الذي يستطيع أن يجرد الشيء من صورته التاريخية الراسخة ، ويحملك على أن تراه في رزي معاكس أو مناقض ، وهنا تكون الصدمة والدهشة . وأن الكلمة المفردة ، والصورة المفردة كذلك ، قد جررت من قيمتها الصادرة عن سكوتها وعزلتها ، فلم تعد « اللغة » مفردات مرصوعة في مخزن ( أو معجم ) تستدعى لأداء وظيفة غصصت لها في كل الأحوال ، وإنما هي مفردات مجردة ، قابلة لكافة الدلالات ، التي تكتسبها من وضعها المكتسب في سياق حادث ، يتغير في كل استخدام جديد ، وبهذا حل « الكلام » أي السياق الخاص المائل في التشكيل الفني ، محل « اللغة » أي المفردات والتراكيب كما هي في حالتها السكونية المحايدة - وأن لغة الشعر في العصر الحديث ( ربما بدءاً من الأرض السخراب : لا ثبوت ) لم تعد « شاعرية » بمعنى رقافة ، سامية ، مرفقة ، وإنما أصبحت « شعرية » ، بمعنى أنها متحررة من المعجم السائد أو المؤلف ، متحررة من « الكليشيهات » ، تكتشف مجازاتها الخاصة من خلال علاقات أسلوبية محكمة يجسد النص الأدبي ، دون إحالة إلى أية إضاءات من خارجه .

إن هذا الإدراك سيساعد على أن نضع تلك الصور المفردة المتكررة في شعر المدونين - غير الوظيفة ودلالة السياق - في موقعها الصحيح ، ثم ستكون هذه الصور ، في إطار هذا الفهم ، نوعاً من الرسم بالألوان الضبابية ، أو أنها ستكون تياراً معاكساً ، صوراً محددة الدلالة ، محكمة بالتفرد ليس أكثر 19 بداية سنجد هذه الصور الجافية ( وليس المفردة ) ماثلة في القصائد المبكرة ، في « الخلاص » 1927 توشه روحه من البشر كافة :

سلنى بهم إتنى جريت معظمهم قلم أصب فيهم شيئاً سوى الجرب  
وفي « عطر » ( 1950 ) يكشف ريف الطباع وتناقضات السلوك ، فمنها من :  
يقبل نعل من يعتز عليه ويأمل أن يجلب الناس نعله

.....

وأحضر منه قوم آزره

وفي مريثة لوالده ( ١٩٥١ ) يصور عجز الطب عن مداواته بأنه :

شلت يد الأسى

هذه صور جافية ليس مستندها البداهة ، فالشعر التراثى فى صميمه بدوى ، ولا نجد فيه مثل تلك الاستخدامات ، وإنما مستندها لغة الحياة اليومية ، الشعبية - المشار إلى بعض انعكاساتها سابقا ، السوقية التى تستجلبها نعمة الهجاء خاصة ، وستجد صورة تقييل النعل فى : « اعترافات عيد » ( ١٩٦٥ ) إذ يقول عن سليلته المستعبد بالسيد :

سأعود إليه ..

دون شعور منى

أتعبد فى محرابه ..

وأروح أكبل نعليه

وهذه الصورة ليست جافية حين تصدر عن « عيد » ، ولكنها تنطوى على خطأ فى ، لأن توتر الانفعال يصعد ثم يهبط ، وهذا عكس المطلوب فى تنامى الشعور الذى يثيره الشاعر ، فعيادة السيد درجة من الخضوع أعلى من تقييل نعله ، فقد يكون تقييل النعل بفعل القهر والخوف ، ولا يتم إلا على مظهر قد ينطوى على تقيضه ، أما التعبد فلا يكون إلا طواعية ، ويندأ داخلى ورغبة ذاتية .

وتظهر « النعل » مرة ثالثة فى « الشطحات » ( ١٩٧٢ ) لتحديد موقع « الأذئاب » من السادة :

وغدوا دروعا للطفلة وتارة نعلاتها فى موحل الأقطار

وفى عرضنا لدهوان العذواتى ، فى مكوناته ، ودلالاته ومن قبل فى تلمس الشعور بالنهاية توقفنا عند « الموت » ومشتقاته ، وهنا نجد الصور الجافية تتحول إلى صور مقززة تتردد فيها كلمات : الرمم ، والعفن ، والمزابل ، وهى مزابل محترقة أيضا ، زيادة فى تبشيع الصورة :

قد « مدينة الأموات » ( ١٩٦٤ ) :

#### تكوّمت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم

في عنوان القصيدة كناية لرسم أهم ملامح هذه المدينة التي مضى زمانها ، وفي تحويل منازلها إلى قبور تأكيد لطبيعتها المسخ ، ونراقب فنية بناء الصورة ، وتحريك المشهد :

فمدينة الأحياء : انتشرت / فيها / البيوت

ومدينة الأموات : تكوّمت / فيها / القبور

وفي مدينة الأحياء : كل بيت / حوله / حياة

أما في مدينة الأموات فـ : كل كوم / حوله / رمم

هنا نجد التوازن ، والتكامل ، يقوى استيعاب طبيعة هذه المدينة المسخ ، والتوغل في تأكيد المفارقة يقيم لها - كيانا خاصا ، وكان هذه طبيعتها المستمرة ، إن الشاعر لم يقدم لنا مدينة أمواته على أنها كانت مدينة حياة ، ثم أصابها الموت ، إنها تبرز - بالوجود القنى - وقد « نام السكون فوقها » وخيرها يرويه الرواة .

ثم تظهر « الرسم » ليس بين البيوت / القبور ، وإنما في الرؤوس ، ففى :  
« رسالة إلى جمل » ( ١٩٦٦ ) يحذر الجمل ، رمز الصبر والتحمل :

إياك أن تكون مثل آخرين

أدعة قد نزع مخاضها

محشوة بالرسم للفق

تفوح من أنفاسها رائحة

تعرفها المزايل المحترقة

وفي هذا التكوين يتحقق التوغل في استكمال الصورة ، على أساس أن « الرسم » تساوى الأفكار الفاسدة ، فجاء الوصف بالتلفيق ( الفكرى ) - أما الجملة : « تفوح من أنفاسها رائحة » فقد أتت في موقع « الحال » ، وجاءت الجملة : « تعرفها المزايل المحترقة » « صفة » لتلك الرائحة ، فإذا كان « الحال » يقرر هيئة عارضة ، فإن الوصف يدور مع الموصوف ويلزمه .

وهناك مدينة أخرى في ديوان العذواتي ، تظهر بعد مدينة الأموات باثني عشرة سنة ، إنها مجسود « مدينة » ( ١٩٧٦ ) إنها في مرحلة تسييق مرحلة « الرمم » التي « تجسرت منذ القدم » ، لا تزال فيها مظاهر حركة،وحياة ، ولكن : أية حركة، وأية حياة ؟

#### سكانها رعاغ الدود

تدب في ديجور

طعامها شرابها دم الدود

وتضج جثث الدود

هذه مدينة بشعة ، مقرزة ، أسرف الشاعر في إثارة فزع من يدعها عبر هذه الصورة التي تجاوزت حاجة إثارة الاستهجان ، والنفور ، وإذا دققنا في سيكولوجية التلقي فإن هذا التشيع الزائد يصدم القارئ ويصرفه عن هدف الشاعر وهو أنها مدينة مرفوضة ، وأنه لايد من إزالتها وإقامة مدينة الحياة مكانها ، إن هذه البشاعة الزائدة ، المتفردة تصرف التلقي عن أي احتمال للتفاعل مع هذه المدينة ، ولهذا فإن هذه القطعة تسترد فاعلية الشعر واكتمال دورة الشعور ما بين الباث «الشاعر» والمستقبل(القارئ) . إذا ما استبعدت هذه الصورة بكل أطرافها :

- ١ - مدينة في فلك مهجور
- ٢ - سماؤها نجومها ، قصور
- ٣ - سكانها رعاغ الدود
- ٤ - تدب في ديجور
- ٥ - طعامها شرابها دم الدود
- ٦ - وتضج جثث الدود
- ٧ - قد الفت حياتها ممشة القبور
- ٨ - مدينة قد حششت فيها عناكب الحراب
- ٩ - وحكم الموت بها الأرباب
- ١٠ - وأغلقت من دون أهلها الأبواب . . .

إن حذف الأسطر : ٣ ، ٥ ، ٦ ، يكفّ التفرّد ، ويفتح طريق التأمل ، فتتحول من مستوى تعطيل التفاعل ، إلى البحث عن مدخل للتغيير ، وهذا الخلف يرفع عن هذه القطعة تراجع الانفعال بدلا من التصاعد به ، فالعناكب للمشقة أقل استنزادا وغرابة عن هذا الدود السارح الذي يفتات بعقبه على بعض ، وبصفة عامة ، فإن هذه القطعة لا تضيف جديدا إلى تصورات الشاعر في قصائد وقطع أخرى سابقة .

إن الشاعر يحقق هدفه من خلال تشويه الصورة ، أكثر مما يمكنه بهذا التشيع ، كما نجد في « ابتسمي » - المشار إليها سابقا ، فالدعوة إلى الانسجام تنطوي على إدراك لما في المشهد من تناقض :

ابتسمي . . . فحين في عصر الفكاهات

ابتسمي إذا رأيت أخرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان . .

والصم والبكم تغني له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدقوف والعيدان . .

فابتسمي على فكاهة الزمان !!

نتضمن في تركيب هذه « الوثبة » : الافتتاح بطلب الانسجام ، مرتين : لسبب عام يرجع لطبيعة العصر ، وسبب خاص ، هو هذا المشهد ( الصورة ) المستحيل ، والختام بعد فاء التعليل تأكيد للعام والخاص معا . وفي الافتتاح والختام إشارة إلى عنصر الزمن ، موقع الحدث في سياق الحيساء : « عصر » الفكاهات ، ثم فكاهة « الزمان » ، مما يؤكد أميرة الشاعر بالصورة ، إنه يعيشها ، وليس يرويها عن آخرين كما في « مدينة الأموات » ، وهذا الحضور تدعمه أفعال المضارعة : يرقص - تغني - تلعب ، تتقدمها « إذا » الشرطية التي تفتح طريق الزمن الأخرى ، وفي مكونات المشهد تستجيب الدهشة والغرابة ، للمناقضة بين الفعل والفاعل :

الأعرج يرقص

الأعمى في المسرح ( للمشاهدة )

#### الاصم الأيكم يثنى

#### المسوخ يصنع الخانا

فهنا لا نجد البشاعة وإنما العراية ، ولا نجد التقرز ، وإنما الدهشة ، ولهذا نصل إلى الاستنكار ، وليس الهرب وطىّ الصفحة ، فالسخرية ، بتركيب الصورة من مفردات مناقضة ، أو مستحيلة ، أدت إلى وظيفتها الإيجابية ، فنحن لا نشاهد صورة متحفية تقتضى زمانها وخلقت لنا بشاعتها ، وإنما نعيش تلك الصورة، ونسخر منها . وهذا لأنها تفيض بالحياة ، وتفرى بالمشاهدة، وتأخذنا إلى ملامسة هذه الصورة ، واستنكارها بالابتسام ، الذى يصدر عن وعى أعمق بأن كل ما هو مضاد للطبيعة إلى روال ، وأن الوهم لن يأخذ مكان الحقيقة ؛ فالذباب شأنه الطين ، وظلال الحفافيش ستبقى مجرد ظلال ، حتى وإن ملأت الرحاب :

ايتمى . . . إن الحفافيش ستختفى غدا

فالفجر بالأبواب .

ولا نستطيع - ونحن نتقصى صور البشاعة فى شعر العدوانى - عبر تنامي تجربته الشعرية - أن نلمح أثرا لخبرة مكتسبة فى استخدام هذه الصور ، أو تقنيها بحيث تؤدي وظيفتها دون أن تنقلب - بالعكس - إلى إفساد هذه الوظيفة وتعطيل التفاعل - فى قصيدة : « تلك السماء » ( ١٩٦٩ ) يقول :

الفجر عن ربوعكم رحل

أطلّ فى مغاور النفوس فرأى

خنافس الأسرار

فى بحيرة من قار

فظم أثواب الضياء ورحل

هذا الرحيل اليأس ، وإن يكن مترفعا ( ضم أثواب الضياء ) لا يعادل : خنافس الأسرار فى بحيرة القار ، وعنوان القصيدة ، ومسارها ، يهدر لصالح هذه الصورة المقررة ، وإلى عام صدور الديوان ( ١٩٨٠ ) يحسود الشاعر ، بل يبلغ فى العودة ، إلى الصور الكثيرة المنفرة بأن يكسبها نوعا من التعميم ، وكأنها « قانون » أو مصير مقرر ، إذ يقول فى « تأملات ناتية » :



أيامنا تموت

كالخشرات في غيوط العنكبوت

أيامنا تموت

تتحلّ في بالوعة الزمن

.....

أيامنا للودود قوت

هنا نفس متقيده ، وشعور مضاد للحياة ، وعزم خائر ، وتجريش على  
الاندحار ، إن اللوحة السوداء ، الخالية من أى أثر للون أخسر يمكنه أن يزاحم  
أو يحجم هذا السواد لا يمكن أن تكون دافعا لغير اليأس ، والاستسلام ، وحين  
تضج هذه « الظاهرة » فى حيز الموازنة مع تجربة الشاعر ، فى انفرادها الزمنى ، نجددها  
مستمرة ما بين الكهولة إلى الشيخوخة ، وظاهرة فى مراحل حقن فيها ما يمكن  
اعتباره رسالة عمره ومشروعه الثقافى ، كما أنها ظاهرة فى مراحل خذلانه واعتكافه  
أو تراجع الوظيفى ، ولا تكاد نجد لها تفسيراً إلا أنها « علامة » مثل العلامات  
التجارية ، أحدثت صدمة ، وحقت الثغرات ، وربما علق عليها بعض نقاد الصحافة  
معجبا ، أو تافرا ( كما سبق للدكتور إبراهيم عبد الرحمن ) فرأى أن يستمر فى  
تشكيل الصور من هذا النوع المضاد - فى أصله - لرسالة فنه الشعري ، الذى لم  
يكن متسجبا ، ولا تنطليه نزعة الصوفية ، لأنها لم تكن يوما صوفية عديمة .

أما « جذر » هذه الرقبة العدمية بكل ما فيها من إشاعة مقززة ، فنجددها فى  
قصيدة هى الثانية - من العودة بعد الانقطاع - وكأنما كان الشاعر يختزن فيها كل  
إحباطات المرحلة القلقة التى اجتازها صامتا ، كان الاستهلال قصيدة : « مَعْرِضُ  
اللَّعِبِ » وفيها يتوازن السُّخْرُ من الضعف الإنسانى بالعطف عليه - أما « المتقاتلون »  
فإنها تصور دورة الحياة ، وصراع البقاء ، وتوارث العصور فى أبشع صورة يمكن  
رسمها بالكلمات :

وتنقلُ نرصد طالعَ الأمل

والليل يأتى بعده

فجهرٌ كريةُ البرصِ

عنه التواظر تنكصُ

والفجر يأتي بعده

ليلٌ تخال نجومه

مثل الدَّماملُ

قد شوَّهَتْ وجهَ السماء

فوجَّهها

متورِّمُ القسَمات حائلُ

وبعد الذباب ، والمقابر ، والدود الذي يحرس الأموات ، تأتي دورة الحياة بكل ما فيها من تجدد ، وإغراء ، وجمال مستحدث ، فإذا هي عند الشاعر :

وإذا المزابيلُ تُعجِنُ الفضلاتُ فيها

وتُصَفِّ في طَبَقٍ على نَسِي

يُغري النفوس

فتشتبهها

إن الشاعر يرفض أمل الانتظار وتوقع التغيير ، وإذا لا يرى بشارت تدل على شيء جديد ، فإن الأمل يكون خدعة وجهالة ، وفي القصيدة مستوى من « التصميم » الفني الجيد :

فهو تبدأ بولوع عاطفة تفتح المعنى ، بغير بداية ( بغير معطوف عليه محدد ) لتدل على توارث هذا الانتظار : « ونظّل نرصد طالع الأمل » ، وبهذا « التقرير » تنتهي القصيدة بما فيه من « واء » ، وقد تكرر ثلاث مرات في السياق ، ليدل على أنه لا أمل في توقع شيء مختلف . وإذا كان « الرصد » يعني « المراقبة » وليس العمل أو السعي لتخليق الأمل فإن هذا الرصد يتهاافت بأن يكتفى به « طالع » الأمل ، وكأنتا نتملق بأوهى الأسباب ، و « الطالع » مجرد مؤشر ، أو مصادفة نتأولها ، فنحن لا ننتظر الأمل ، وإنما طالع الأمل .

ثم يوصف الليل ومن بعده الفجر بصفات كريهة بشعة ، ويتمخض الفجر عن ليل - وليس عن نهار - أكثر إشاعة . الصور البصرية هي المسيطرة ، وبذلك يكون التفاضل نتاج مشاهدة معاكسة ، وعيان يكذب النتيجة ، فليس فيما يشاهد ما يحدث باحتمال أمل سيأتي . . .

وإجمالاً ، كما في هذه القصيدة ، تأتي صور البشاعة والتفزز حادة الألفاظ ، متنافرة التشكيل ( كأن تتحول النجوم إلى دمايل في وجه السماء الثورم ) وفي هذا لا تكون على وفاق مع نزعة المدونين الساخرة ، الواققة من قدرة الانسان على تجاوز عثراته ، وهي أيضاً ليست على وفاق مع صوره الضبابية ، التي اكتسبت شعره أبهى ألوانه المتمازجة القادرة على إثارة التأمل .

إن ضباب هذه الصور المفززة لا يأتي من علاقات الاحتمال بين مكونات أطراف الصورة ، ولا من تداخل المعاني وإنما يأتي من ناحية نفسية تستبشع المشهد ، فتتصرف عن تأمله ، وتنقيض عن فهم مفرداته ، وبهذا يزداد بشاعة « كلية » ، يزداد بشاعة حين نقف على تفاصيله ، وهي بشاعة عدم التصديق ، وهذا يدفع بالمتلقي إلى « حالة » غير شعرية ، لأن الشعر يستمد شرعيته من تسلله إلى الإدراك ، ونسج جو خاص من التصديق ، خاص بالقصيدة ، بصرف النظر عن إمكان « أو عدم إمكان ما تصوره تلك القصيدة » .

\* \* \*

## فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
<b>الفصل الأول</b>	
<b>بدايات</b>	
١ - بداية البدايات .....	٧
٢ - بداية الكتابة .....	١٨
٣ - بداية النقد .....	٣٠
٤ - بداية النهاية .....	٤٠
٥ - تعقيب .....	٥٩
<b>الفصل الثاني</b>	
<b>الديوان</b>	
<b>التكوين - الدلالات</b>	
١ - مقدمة .....	٧٣
٢ - محذوفات الديوان .....	٧٨
٣ - مراجعات الديوان .....	٩٣
٤ - التشكيل الموسيقي .....	١٠٠
٥ - مصادر التجربة .....	١١٧
<b>الفصل الثالث</b>	
<b>مذهبة العدواني</b>	
<b>شطحات في الطريق</b>	
١ - توطئة .....	١٤٤
٢ - وصف القصيدة .....	١٤٦
٢٥٩	

الموضوع	الصفحة
٣ - البيئة اللغوية	١٦٢
٤ - المعجم الصوري	١٦٨
٥ - التشكيل الصوتي	١٧٢
٦ - تناديات مختلفة	١٨٠
٧ - حل الكل في قصيدة ؟	١٩١

#### الفصل الرابع

##### الرسم باللون ضبابية

١ - مدخل	٢٠١
٢ - تأصيل	٢٠٥
٣ - الوسم	٢١٣
٤ - تناقض ظاهري	٢٢٥
٥ - السخر	٢٣٣
٦ - الصور الجافية	٢٥٠
الفهرس	٢٥٩

رقم الإيداع بدار الكتب / ٩٥٩٨ / ٩٥

التراقيم الدولي - 7 - 0064 - 00 - 977